



ANTIKE TRAGÖDIEN IM GEWANDE MODERNER MUSIK

ÄSTHETISCHE UND METRISCHE STUDIEN

VON

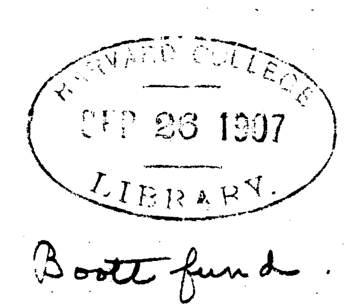
DR. HERMANN SEELIGER
OBERLEHRER

WISSENSCHAFTLICHE BEILAGE
ZUM PROGRAMM DES
REALGYMNASIUMS ZU LANDESHUT

OSTERN 1905

LEIPZIG
DRUCK VON BREITKOPF & HÄRTEL
1905

Progr.-Nr. 258.


HARVARD COLLEGE
SEP 26 1907
LIBRARY.

Am Schlusse der wissenschaftlichen Beilage zu einem Programm fand ich folgende bemerkenswerte Notiz:

> Sollte diese Arbeit — ein bei Programmarbeiten nicht häufiges Vorkommnis — Leser oder gar Beurteiler finden, so bitte ich um eine, wenn auch strenge, doch loyale Kritik.

Das gleiche möchte ich für nachstehende Blätter in Anspruch nehmen, wobei mir immer noch als Trost bliebe, was Roswitha von Gandersheim gesagt hat: „Wenn's auch andern nicht gefallen sollte, mir hat's doch Freude gemacht, als ich die Sache schließlich zurecht gezimmert hatte."

An dieser Stelle entledige ich mich der angenehmen Pflicht, allen denen, die mir zur Erlangung des aufzuarbeitenden Materials behilflich waren, meinen herzlichsten Dank auszusprechen. In erster Linie Herrn Prof. Dr. Bohn in Breslau, dem ich außer andern wichtigen Fingerzeigen die Notiz über den Gabrielischen Ödipus verdanke, den für mich durchzusehen er die Freundlichkeit hatte, Herrn W. Barclay Squire in London für die Überlassung des Ödipus von Dryden-Purcell, sowie für die Besorgung der englischen Werke, Herrn Bibliothekar Dr. Rudolf Schwartz in Leipzig für allgemeine Quellenangaben, Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin und der Intendantur des Großherzogl. Sächsischen Hoftheaters in Weimar für die Besorgung, bzw. Überlassung einschlägiger Partituren, sowie der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig für gelegentliche Notizen und Erlaubnis des Nachdrucks aus Werken ihres Besitzes. Nicht minder meinen geehrten Herren Kollegen Dr. Zwick und Dr. Scheuer, ersterem für die Vermittelung englischer Texte, letzterem für seine Hilfe bei der Durchsicht der Druckbogen.

Ihnen allen meinen herzlichsten Dank!

Landeshut, im Februar 1905.

H. Seeliger.

Vorspiel.

Πάντα ῥεῖ — in ewig flutendem Wechsel ist alles. Unablässig müht sich die Menschheit ab nach immer höheren Zielen, heut zertrümmernd, was sie gestern verehrt hat, und doch nie loskönnend von der Vergangenheit. Alles gehorcht dem ewigen Gesetze des Werdens und Vergehens. Geschlechter kommen und verstäuben, eins baut sich an über den Gräbern des andern. Alle tausend Jahre etwa wird ein Mensch geboren, der wie in einem Brennspiegel das Erbe vergangener Zeiten aufsammelt und kraft des ihm innewohnenden göttlichen Lichts hinausstrahlen läßt, die Welt mit dem Schimmer vollendeter Schönheit zu verklären, wieder vielleicht auf ein Jahrtausend. Solche Männer sind RAFFAEL, GOETHE, BEETHOVEN. Aber auch sie werden mehr oder weniger jenem ehernen Gesetze erliegen, πάντα ῥεῖ. Daß aber eine ganze Kultur wie ein leuchtender Pharos in dem ruhelos brandenden Wogenschlag der Menschheitsentwicklung den Völkern den Weg weisend nach den Gestaden des Schönen den Wechsel der Erscheinungen überdauert, das ist ein Phänomen, welches die Geschichte eines ganzen Erdballs wohl nur einmal hervorbringt. Und ein solches Phänomen ist die hellenische Antike, die, von der Römerzeit angefangen, fort und fort ihren Zauber ausgeübt hat und noch heut ausübt in unserer mit Elektrizitätsgeschwindigkeit dahinsausenden Gegenwart. Vielleicht gerade darum doppelt stark. Denn sie bringt uns den durch das Wesen der Neuzeit klaffenden Riß so recht vor die Augen, sie führt uns zum Bewußtsein, wie wir uns mehr und mehr von der Natur entfernen und das schöne Menschsein verlernen. Und je tiefer oder genialer ein moderner Mensch veranlagt ist, um so eher wird er diesem Zauber erliegen. Wie ihm einst GOETHE erlag, so auch der Meister der modernen Malerei, der neue Hellene, ARNOLD BÖCKLIN, so der prächtige nordische Künstler STEPHAN SINDING. Und was ist die jüngste Effulguration der klassischen Philologie, die Übersetzung griechischer Tragödien von v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF anderes als ein Symptom jener Erscheinung? Wo sich die bildende und darstellende Kunst um die Antike bemüht, was Wunder, wenn die dritte Schwesterkunst, die Musik, nicht dahinter bleiben will, um dem Herrlichsten der hellenischen Herrlichkeit, dem griechischen Drama, zur Wiedererstehung zu verhelfen. Auch ihre Jünger beugten sich dem gewaltigen Zauber. Zu sehen, was sie geleistet haben, will mir jemand in ihr Reich folgen?

O Tonkunst, du schlägst die zerlaufenden Wellen des Meeres der Ewigkeit an das Herz der dunkeln Menschen, die am Ufer stehen und sich hinüber sehnen! Bist du das Abendwehen aus *diesem* Leben oder die Morgenluft aus *jenem*?

Jean Paul.

— πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας δεῖται — das ganze menschliche Leben bedarf durchaus der Harmonie, sagt Plato in seinem Protagoras, und wenn es je ein Volk gegeben hat, das in Erkenntnis dieser Wahrheit sein Leben einzurichten sich bemüht hat, um den der menschlichen Seele eingepflanzten Schönheitsdurst zu befriedigen, so ist es das griechische gewesen, bei dem die Kunst trotz der so stark, oft geradezu fieberhaft pulsierenden politischen Interessen eine so zentrale Stellung eingenommen hat, wie nie und nirgend sonst auf Erden, so daß für die späteren Generationen Hellenentum und Schönheitsideal zwei untrennbare Begriffe geworden sind. Das ganze öffentliche wie private Leben der Griechen ist von Kunst durchsetzt, sie bildet einen integrierenden Bestandteil der Jugenderziehung, und selbst die Religion ist Kunst im höchsten Sinne des Wortes. Wie eigenartig erscheint es uns nach zweieinhalb Jahrtausenden Zurückschauenden, wenn die Griechen, um ihre großen Meister zu ehren, ihnen die höchsten staatlichen Ehrenstellen übertrugen, wenn sie einen ihrer Größten später als seligen Heros verehrten, wenn die Ausstattung der dramatischen Aufführungen von der Gesetzgebung den Reichen als Ehrenpflicht auferlegt ward und die höchsten Beamten des Staates als Preisrichter in den musischen Kämpfen fungierten. Nur aus dem Streben nach jener ἁρμονία und εὐρυθμία sind diese Tatsachen zu verstehen. Und in diesem künstlerischen Fundament, auf dem sich das griechische Leben aufbaute, bildet die M u s i k einen Eckstein von solcher Bedeutung, daß sie sich nicht hinwegdenken läßt, ohne jenes Fundament überhaupt zu zerstören. Die uralte Sage von dem thrakischen Sänger Orpheus, der durch die Macht seines Liedes selbst die unorganische Welt belebte und sogar den Tod bezwang, nicht minder wie die Stellung, die der erlauchteste der hellenischen Philosophen, Plato, der Musik in seinem Idealstaate zuweist, könnten schon zum Beweise für die Wertschätzung dienen, der diese Kunst sich

bei den Griechen erfreute, wenn wir nicht aus zahllosen anderen Quellen wüßten, wie tief die Musik im griechischen Leben wurzelte. Vom Wiegenliedchen, mit dem die Mutter ihren Säugling in den Schlaf sang, vom Thalamos, der vor der Tür Neuvermählter angestimmt wurde, bis zum Threnos, mit dem man den Verstorbenen zur letzten Ruhestätte führte, begleitete Musik und Gesang alle Phasen des Lebens[1]). Uralt-heilige Choralmelodien erklangen zur Verehrung der Götter, dem heimkehrenden ölzweigbekränzten Olympia-Sieger ertönte ein pindarisch Lied, und von Musik und Gesang begleitete Reigen feierten den nationalen Sieg über die Barbaren. Musik und Gesang überall. Die ursprüngliche Verbindung von Dichtung und Musik, die in unserer Zeit längst gelöst ist, sie besteht hier noch, alle griechische Lyrik ist ausschließlich für Gesang bestimmt, ist doch das taubstumme Lesen, gegen das sich GOETHE verwahrt

Nur nicht lesen, immer singen,
Und ein jedes Wort ist dein,

dem Altertum überhaupt fremd und gilt am allerwenigsten für die lyrische Poesie, so daß, zumal der Dichter gewöhnlich sein eigener Komponist war, die auf uns überkommenen Reste dieser Dichtungsgattung nur als Torso zu bewerten sind. Das gleiche gilt für das griechische Drama, dessen eine Wurzel in der chorischen Lyrik zu suchen ist, und für das die neuere Forschung eine erheblich stärkere Durchsetzung mit wirklichem Gesange nachgewiesen hat, als man früher annehmen zu müssen glaubte; denn nicht nur die Chöre, sondern auch viele Parte der Schauspieler sind gesungen worden. Leider ist unsere Kenntnis der griechischen Musik noch recht unvollkommen, wiewohl die in dem letzten Jahrzehnt gemachten Funde sie wesentlich bereichert und geklärt haben. Für die Lyriker fehlt sie völlig, und von den Begleitmusiken des Dramas ist nur ein kümmerliches Bruchstück aus dem Orestes des Euripides erhalten. Das ist um so bedauerlicher, als es oft gar nicht möglich ist, die komplizierten Strophenbildungen mancher Chorlieder oder κόμμοι mit Sicherheit festzustellen, weil uns die Melodien fehlen. Denn die Melodie ist — man kann es nicht scharf genug betonen — das *Erste und Allgemeine*, welches immer wieder von neuem die Dichtung aus sich heraus gebiert und immer neue Objektivationen an verschiedenen Texten erleidet, wie uns das Volkslied lehrt. Gleich

---

1) Aristides Quint. de Musica I S. 2: Πᾶσα ἡλικία καὶ σύμπας βίος, ἅπασα δὲ πρᾶξις *μουσικῇ μόνῃ* τελέως ἂν κατακοσμηθείη.

den allgemeinen Begriffen gewissermaßen ein Abstraktum der Wirklichkeit, von der Erscheinungswelt gänzlich unabhängig, drückt sie nicht die Erscheinung, sondern das Ansich der Erscheinung, nicht diese oder jene Trauer oder Freude, sondern d i e Trauer, d i e Freude ohne alle Motive schlechthin aus und doch so allgemein verständlich, daß unsere Phantasie dadurch angeregt wird, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare Geisterwelt zu gestalten und in einem analogen Beispiel zu verkörpern. *Dies ist der Urprung des Gesangs mit Worten* und endlich *der Oper*. Damit fällt der alte Wahn, daß die Instrumentalmusik ein Derivat der Vokalmusik sei, der übrigens auch gerade durch die Anfänge der griechischen Musik gründlich widerlegt wird. Im Gegenteil, die Versbildung entstand erst durch die Übertragung der allereinfachsten musikalischen Formenelemente auf die künstliche Verwendung der Sprache, und je größer und komplizierter der Formenreichtum des rein *musikalischen* Aufbaus wird, desto reicher und freier wird nachweislich auch die *metrische* Form, wofür andererseits wieder die mit den erhabenen Ideen der Dichter verbundene Musik als gleichwertige Gegengabe eine gewaltige Steigerung des Ausdrucks wird empfangen haben [1]). Somit erscheint die lyrische Dichtung als die nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen, indem das Wort, das Bild, der Begriff einen der Musik analogen Ausdruck sucht und nun die Gewalt der Musik an sich erleidet [2]).

Diesen Standpunkt festgehalten, mag man ermessen, was uns durch den Verlust der griechischen Musik für die volle Würdiung der lyrischen und dramatischen Dichter fehlt. Zweierlei ist hierbei freilich zu berücksichtigen. Einmal erscheint, mit unserer Lyrik verglichen, die griechische, was den Ausdruck des rein subjektiven Empfindens anbetrifft, noch sehr beschränkt. Naturstimmungen, wie sie etwa die wundervolle Poesie unseres Eichendorff auslöst, fehlen so gut wie ganz. Selbst wo solche wirklich einmal anklingen, wie in dem schönen Fragment des ALKMAN [3]),

---

1) RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte, I, S. 124.

2) NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Werke I, S. 46 f. (Kl. Ausgabe). SCHOPENHAUER, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 276 ff. (Ausgabe HENDEL).

3) BERGK, Anthologia lyrica, S. 257, Nr. 53, „Nun schlummern der Berge Häupter u. die Schluchten, die Gipfel, die Klüfte, das Laub und das Getier, das die dunkle Erde nährt, das Wild in den Bergen, das Volk der Bienen, die Ungeheuer in den Tiefen des purpurnen Meeres, es schlummern auch die Scharen der leichtbeschwingten Vögel.“

Εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες
πρώονές τε καὶ χαράδραι,
φύλλα θ' ἑρπετά θ' ὅσσα τρέφει μέλαινα γαῖα,
θῆρές τ' ὀρεσκῷοι καὶ γένος μελισσᾶν
καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσι πορφυρέας ἁλός·
εὕδουσιν δ' οἰωνῶν φῦλα τανυπτερύγων —

kommt es im Grunde über bloße Aufzählung nicht hinaus. Die Stimmung liegt hier einzig in dem εὕδουσι — sie schlummern — ohne daß der Dichter diesen Begriff poetisch auszuwerten verstanden hätte. Wie anders dagegen unser GOETHE in gleichem Falle! Man stelle einmal „Wanderers Nachtlied" neben jenes. Und wo hat die ganze griechische Poesie auch nur ein Gedicht aufzuweisen, welches an Stimmungsgehalt wie an Bilderpracht auch nur annähernd den Vergleich mit dem bekannten „Willkommen und Abschied" aushielte. Selbst die erotische Dichtung der Griechen findet bei all ihrer Schönheit nur selten Klänge so tiefer Innigkeit wie in dem herrlichen Gedicht SAPPHOS[1]).

Φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν ὤνηρ, ὄστις ἐναντίος τοι
ἰζάνει, καὶ πλασίον ἆδυ φωνεί-
σας ὑπακούει
καὶ γελαίσας ἰμερόεν, usw.

Hier vereinigen sich Tiefe der Empfindung, leidenschaftliche Glut mit quellender Gedankenfülle und vollendet schönem Ausdruck. Dazu kommt das weiche, echt musikalische aiolische Idiom mit seinem Reichtum an klangvollen Vokalen und Diphthongen — selbst *gelesen* klingen diese Verse wie Musik. So formvollendet die GEIBELsche Nachdichtung ist,

Hochbeglückt, wie selige Götter däucht mir,
Wem dir tief ins Auge zu schaun und lauschend
An dem Wohllaut deines Gesprächs zu hangen
Täglich vergönnt ist,
Und am Sehnsucht weckenden Reiz des Mundes

den unsagbaren Reiz des Originals erreicht sie doch nicht.

---

1) Ebenda S. 262, Nr. 2, oder in dem lieblichen Distichon Platons (S. 95, Nr. 14):

ἀστέρας εἰσαθρεῖς, ἀστὴρ ἐμός· εἴθε γενοίμην
οὐρανος, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω

„Zu den Sternen blickst du, mein Stern, o wär' ich der Himmel,
Daß ich mit tausend Augen blickte auf dich herab."

Und zweitens, was die Musik anbetrifft, so würde sie nach den erhaltenen Resten zu urteilen, unserem Geschmack doch nicht mehr recht entsprechen, so Anmutiges sich darunter findet, wie z. B. das reizende Klageliedchen ὅσον ζῇς — von der Grabstele des Seikilos [1]). Noch mehr Enttäuschung würde uns wohl gar durch die Auffindung ganzer „Originalpartituren“ von Tragödienmusiken bereitet werden, denn die griechische Musik entbehrt eines der größten musikalischen Wirkungsmittel, der *Mehrstimmigkeit*. Der Begriff der *Harmonie* ist den Griechen trotz ihres Gefühls für Tonalität bei ihrer Auffassung der Terz als Dissonanz fremd [2]); was man früher für Harmonie gehalten hat, ist nichts anderes als zur Verzierung eingestreute Zwischentöne, wobei freilich nicht ausgeschlossen war, daß, wenn die Singstimme einen Ton aushielt, und die κροῦσις, die Begleitung, weiter ging, durch deren Zwischenton eine Heterophonie entstehen konnte. Man kann also höchstens eine Art immanenter Harmonie annehmen, die etwa dem Komponisten vorgeschwebt hätte [3]). Sonst aber ist durchaus das *Unisono* die Grundlage der antiken Ensemblemusik, ausgeführt von Männern oder aber durch die vereinigten Unter- und Oberstimmen von Männern und Knaben (oder auch Frauen) in der Oktave. Das gleiche gilt auch für die Instrumentalmusik; wo sich Saiten- und Blasinstrumente zu gemeinsamen Musizieren vereinigten, beschränkte sich dieses durchaus auf den Vortrag derselben Melodie in verschiedener Oktavlage [4]). Für die Tragödie des fünften Jahrhunderts hat übrigens eine Kombination verschiedener Instrumente *nicht* stattgefunden. Das ausschließlich orgiastische, d. h. für den dionysischen Kult nur in Frage kommende Instrument ist der Aulos, ein Rohrblattblasinstrument mit zylindrischem Rohr und doppelter Zunge, und zwar kennt die Tragödie nur die Mitwirkung

---

1) Abgedruckt bei RIEMANN a. a. O. S. 239 und (mit Harmonien versehen) von O. FLEISCHER, *Die Reste der altgriech. Musik.* Leipzig, Breitkopf & Härtel.

2) „Das Nichtanerkennen der Terz als natürlich mitklingenden Intervalls ist es, was den Alten eine große Hemmung in der Entwicklung der Musik anlegte und ihnen den Gebrauch des Dur-Akkords und somit die ganze harmonische Behandlung ihrer Musik verschloß. Auf der andern Seite aber mag grade diese Beschränkung sie zu desto kunstreicherer Ausbildung der Melodie und des Rhythmus und zu großartig wirkender Einfachheit geführt haben.“ BELLERMANN, Tonleitern und Musiknoten der Griechen, S. 7. RIEMANN a. a. O. S. 116 ff. 121.

3) MÖHLER, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, S. 56. Leipzig, Göschen.

4) RIEMANN a. a. O. S. 6.

eines einzigen Aulosbläsers, dessen Instrument ein Doppelaulos war, und der mehrere solche Auloi verschiedener Stimmung zur Verfügung hatte, da Chöre und Soli mit verschiedenen Arten von Auloi begleitet wurden [1]). Es diente dies Instrument in erster Linie wohl dazu, den Sänger in richtiger Tonlage zu erhalten, doch führte es gewiß auch Zwischenspiele aus und den musikalischen Teil der παρακαταλογή, einer Art melodramatischer Rezitation, wobei gesprochene Worte von Musik begleitet wurden. Die bisherige Auffassung dieser παρακαταλογή als Rezitativ ist nach Riemann abzuweisen, da das Altertum nur den Gegensatz zwischen gesprochenem Wort und wirklichem Gesange kennt, nicht aber die Stilisierung des Tonfalls der Rede zu musikalisch meßbaren Intervallen; die ist die Erfindung der Florentiner Kunstenthusiasten des 16. Jahrhunderts. Innerhalb des Chores haben wohl auch die Chorführer gelegentlich monodische Partien erhalten, wenn auch der Gesamtvortrag des ganzen Chores vorgeherrscht haben mag.

Die Blütezeit der antiken Musik fällt mit der des Dramas zusammen. Bei dem gänzlichen Mangel an Überlieferungen alter Tragödienmusik sind wir leider völlig außerstande zu urteilen, wie weit die musikalischen Qualitäten der drei großen Tragiker reichten; jedenfalls wird ihre Musik dem erhabenen Inhalt ihrer Dichtungen entsprochen haben. Öfters mögen sie sich auch an alte sakrale Melodien angelehnt haben: für den Anfang des Agamemnon von Aischylos wissen wir das zufällig — vielleicht erklärt sich der eigenartige Bau mancher Strophen aufs einfachste dadurch, daß sie zu schon vorhandenen Melodien geschrieben wurden. Edelste Einfachheit wird ihr Grundzug gewesen sein und genaueste Anpassung an die Sprache, wobei in der Regel auch der Wortakzent durch Ton*höhe* berücksichtigt wurde, vor allem aber scharf ausgeprägter und wechselvoller Rhythmus, dem griechischen ohne Zweifel interessanter und wertvoller als selbst das Melos [1]). Nach 430 etwa beginnt der Verfall, d.h. das Überwuchern des Virtuosentums. Schon Euripides bedeutet den Niedergang. Wie bei ihm nicht mehr der enge organische Zusammenhang zwischen der Handlung und dem Chor besteht, indem seine Lieder mehr lyrische Einlagen sind, oft ganz subjektiver Stimmung des Dichters entsprossen, so besteht auch bei ihm das ideale Verhältnis zwischen Text und Musik nicht mehr. Nicht nur, daß in seine Musik die jüngere Enharmonik, die Spaltung der Halbtöne in Vierteltöne, eindringt, auch die sprach-

---

1) Nach einer Notiz des Grammatikers Diomedes, S. 451. 27 ff. Riemann a. a. O. S. 93 ff., S. 142 f.

lichen Verhältnisse erscheinen nach dem Zeugnis des Dionys von Halicarnass den musikalischen ganz untergeordnet. Die Freude der Zuhörer an der spielenden Überwindung technischer Schwierigkeiten hatte in den musikalischen Agonen das Virtuosentum gefördert, das sich mit koloraturistischen Leistungen auch in der Tragödie breit zu machen beginnt. Sologesänge und Duette, bei Aischylos und Sophokles noch selten, nehmen einen immer größeren Raum ein, kurz, die dionysische Musik, die bisher Mittel zum Zweck war, wird Selbstzweck[1]) und gibt ihren wahren Charakter auf. Indem sie in dem neueren Dithyrambus seit Timotheos von Milet (geb. 457) Naturerscheinungen und Tätigkeiten nachzuahmen sucht, wird sie zum dürftigen Abbild der Erscheinungen, also ärmer als die Erscheinung selbst, was die Zeitgenossen auch selbst schon erkannt haben: ein gewisser Dorion machte die klassische Bemerkung, er habe schon in manchem brodelnden Kochtopfe heftigere Stürme gesehen, als Timotheos in seinem Nautilos zu Wege bringe[2]).

Jenes Ringen des Geistes der Musik nach bildlicher Offenbarung, welches von den Anfängen der Lyrik bis zur attischen Tragödie sich steigert, bricht plötzlich ab. Die hellenistische Zeit mit ihren theoretisierenden und konstruktiven Tendenzen beginnt, die schöpferische, aus dem vollen wirkende Kraft erlischt. Die dichterische Kunst, höchstens noch in langatmigen Lehrgedichten sich betätigend, ist nicht mehr Werdendes, sondern Gewordenes, was man zu erhalten, zu verstehen, zu erklären sucht. Dann erfolgt der totale Zusammenbruch; das Römertum, des nüchtern-praktischem Sinne die Kunst nur mehr müßiges Spiel blieb, ergreift Besitz von der Welt. Ein paar Jahrhunderte weiter und die Stürme der Völkerwanderung brausen über die alte Kultur dahin „in Schutt und Graus werfend eine Welt",

„Die einst zur Lust nur gelacht."

---

1) Von Agathon, einem Zeitgenossen des Euripides, wird berichtet, daß er seine Aulospartie stark mit Trillern verziert und als erster die Chromatik in die Tragödienmusik eingeführt habe. Riemann a. a. O. S. 151, wo auch die Nachweise.

2) Unwillkürlich fallen einem hierbei zwei nicht minder klassische Aperçus des verstorbenen Wiener Kritikers Eduard Hanslik ein, der die Chorfantasie „Eine Nacht auf dem Meere" von Wilh. Tschirch die „Ozeanfantasie eines auf dem Gänseteich aufgeregt rudernden Landschulmeisters" nennt und dem Allegrosatz der Ouvertüre „Romeo und Julie" von P. Tschaikowski eine famose Variante des berühmten Ausspruchs Beethovens über den ersten Satz seiner C-moll-Sinfonie „*so* pocht das Schicksal an die Pforte" als Motto vorsetzt: „*so* pocht das Schicksal an — *die große Trommel!* Hanslik, Konzerte, Komponisten und Virtuosen. Berlin 1886.



Und über ihren Trümmern, jene Götterdämmerung grell beleuchtend, steigt sieghaft empor die Sonne einer neuen Weltanschung, vor deren Strahl scheu in Klüften und Höhlen sich bergen die Götter von einst, zu deren Sitzen nur noch zuweilen ein auserwählter Tannhäuser den Weg zu finden vermag. „Der große Pan ist tot!“

Doch seltsam — gerade ihnen, den blonden Barbaren des Nordens, war vorbehalten das Erbe jener Kultur, die sie zertrümmert hatten und deren Zauber sie anzog und zugleich mit geheimen Grauen erfüllte. Wiedergeboren aus dem Geiste des germanischen Stammes erstand in herrlichster Pracht die dramatische Poesie und die Musik und in der Vereinigung der apollinischen und dionysischen Kunst die Vollendung beider, das Musikdrama. Und wie der Satz, „es gibt auf Erden nur dramatische Poesie, weil die Griechen sie erfunden haben“[1]), als unumstößlich gilt, so steht nicht minder fest, daß die Musik im modernen Leben ein so gewaltiger Kulturfaktor geworden ist, weil das deutsche Volk sie zu solch gewaltiger Höhe gebracht hat.

Du meine herrliche deutsche Musik, du hehrste dionysische Kunst, sei tausendmal gebenedeiet, du Erlöserin der Menschheit!

Doch zurück zur Sache. Es handelt sich in dieser Arbeit darum, das Verhältnis zu untersuchen, in dem die moderne Musik, soweit sie auf das griechische Drama angewendet worden ist, zu jenem steht. Die Vorausschickung einer Skizze über die antike Tragödienmusik schien darum geboten. Ward sie länger, als ursprünglich beabsichtigt, so wolle man dies auf Rechnung des vorzüglichen Handbuchs der Musikgeschichte von Dr. Riemann setzen, dessen meiner Ansicht nach auch der mit metrischen Fragen sich beschäftigende Altphilologe nicht wird entraten können[2]). Wenden wir uns nunmehr dem eigentlichen Zwecke unserer Untersuchung zu.

Es bedarf weiter keiner Ausführungen, wie über *Italien* der abendländischen Welt die Schätze des klassischen Altertums vermittelt worden sind, wie dort in dem Bestreben, den Musikstil der alten Tragödie zu erwecken, die Oper erfunden ward [3]), in deren Texten nach und nach die antiken Sujets, freilich in einem dem

---

1) So begann Prof. v. Wilamowitz-Moellendorff im Wintersemester 1888/89 ein Kolleg über griechische Literaturgeschichte.

2) Metrik und Musik gehören eng zusammen. Das erkennt auch die klassische Philologie jetzt an.

3) Schletterer, Die Entstehung der Oper. Bullhaupt, Dramaturgie der Oper, 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Zeitgeschmack angepaßten Kostüm, ihre Auferstehung feierten. Es war nur die Konsequenz jener Bestrebungen, wenn man sich schon im 15. und 16. Jahrhundert bemühte, Melodien zu finden, nach welchen die griechischen Versmaße direkt skandierend gesungen werden konnten und sich schließlich der Tragödie selbst zuwandte, um ihr ein entsprechendes musikalisches Neugewand zu geben. Der erste, der in Deutschland diesen Gedanken gehabt hat, war des großen SEBASTIAN BACH zweiter Sohn, der geniale, aber in Roheit und Liederlichkeit schließlich verkommene WILHELM FRIEDEMANN BACH. Der erste, der diesen Gedanken zur Ausführung brachte, ist der Italiener ANDREAS GABRIELI. Er hat die vier großen Chorlieder des Oedipus tyrannus in Musik gesetzt für eine Aufführung des Werkes in Vicenza. Der Titel lautet:

Chori in musica
composti da M. ANDREA GABIELI
sopra li chori
della Tragedia di Edippo tiranno
Recitati in Vicenza l'anno MDLXXXV

Leider sind die Stimmbände des Werkes in verschiedenen Bibliotheken zerstreut. Drei davon, Alto, Basso und Quinto, besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien. Es sind Drucke; der Titel des Alto trägt noch folgende Bemerkung: Con solennissimo apparato, et *nuovamente* dati alle Stampe (* Druckerzeichen) in Venetia appresso Angelo Garvano MDLXXXVIII. Jeder Chor besteht aus Unterabteilungen, die in sich abgeschlossen sind, Chor I enthält 18, Chor II 18, Chor III 16, Chor IV 13 einzelne Sätze. Die einzelnen Abschnitte sind für 2—6 Stimmen gesetzt, und die Musik ist, soweit sich aus jenen 3 Bänden ersehen ließ, homophon. Der Text ist eine italienische Übertragung.

GABRIELIS Werk bleibt für lange Zeit der einzige Versuch auf diesem Gebiete. Das folgende vom Weltkrieg erfüllte 17. Jahrhundert war den musischen Künsten überhaupt nicht günstig und das 18. Jahrhundert mit seinen französierenden Tendenzen huldigte anderen Richtungen. Erst die vollentwickelte klassische Philologie des 19. hat jenen Gedanken wieder aufleben lassen. Schon um 1800 wird für Frankreich die Komposition des König Ödipus von ÉTIENNE MÉHUL erwähnt, doch ist das Werk nicht aufgeführt worden. Aber erst Deutschland war es vorbehalten, das griechische Drama auf der Bühne wieder aufleben zu lassen. Wie und mit welchem Erfolge, das sollen die folgenden Blätter zu zeichnen versuchen.

Das Kunstwerk steht höher als der Künstler und die Kunst höher als das Kunstwerk. Der künstlerische Strom flutet unablässig fort, und nur in begnadeter Zeit entsteigt ihm wie die Schaumgeborene ein makelloses Werk, die Wonne der Welt. Im übrigen wälzen die Wellen sich weiter, manch köstliches Gebilde, manch wertlosen Tand führen sie ans Ufer. Ihre Formen wechseln mit den Jahren und Jahrhunderten. In einer jeden vermag der große Mann seine Offenbarungen niederzulegen, und in einer jeden siegt schließlich was wahrhaft, was echt ist. — Aber so völlig in Nichts verstiebt die Form auch nicht. Steht sie wirklich im Bunde mit der Wahrheit, dann wird auch von ihr ein Teil bleiben, habe er auch nur den Wert eines einzelnen Steines am Bau der künstlerischen Entwicklung: ein Teil, der unzerstörbar ist.

BULTHAUPT. Dramaturgie der Oper I S. 83.

Am 28. Oktober 1841 fand im Neuen Palais zu Potsdam eine dramatische Aufführung statt, der die gebildeten Kreise Berlins mit größter Spannung entgegengesehen hatten, die Aufführung von SOPHOKLES' Antigone in deutscher Sprache mit Musik von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY vor einer vom König FRIEDRICH WILHELM IV. eingeladenen Zuhörerschaft. Das Werk war auf das sorgfältigste einstudiert, und die erhabene Dichtung, getragen durch eine in jeder Hinsicht gelungene und würdige Darstellung, machte einen tiefen Eindruck. Dazu kam noch der Reiz der Neuheit; es war das erste Mal, daß eine antike Tragödie in deutscher Sprache auf einem modernen Theater in Szene ging. FANNY HENSEL, die geistvolle, hochgebildete Schwester MENDELSSOHNS, bemerkt in ihrem Tagebuche über diese Aufführung: „Die Bühne wurde ganz nach Art der altgriechischen eingerichtet. Der Anblick des kleinen Hauses und des Theaters war überraschend schön. Ich kann nicht sagen, wie viel schöner und nobler ich diese Einrichtung finde, als unsere löschpapierne Kulissenwirtschaft mit der abgeschmackten Lampenreihe unten. Schon das *Fallen* des Vorhanges beim Anfang, sodaß man die Köpfe der Spieler zuerst sieht, ist weitaus vernünftiger, als unsere Mode, wo wir mit deren Beinen zuerst Bekanntschaft machen. Die CRELINGER mit ihrer wunderbar schönen Art zu sprechen, war eine ausgezeichnete Antigone und brachte den edlen Geist und die hohe Würde dieser idealsten Frauengestalt vortrefflich zur Erscheinung. Es war wohl das Interessanteste, was in langer Zeit auf der Bühne vorgegangen war, und der gewaltige Ernst, die tiefe Bedeutung dessen, was man sah und hörte, verfehlte seinen Eindruck

auch auf diejenigen nicht, denen das wahre Verständnis nicht aufgegangen war."[1]) Und nicht zum mindesten mochte MENDELSSOHNS Musik zu dem Erfolge und zur Förderung des Verständnisses der Dichtung beigetragen haben, wie sich denn auch gründliche Kenner des Altertums überaus anerkennend über die Komposition äußerten. Von Berlin aus machte das Werk in seinem neuen musikalischen Gewande bald die Runde über alle größeren Bühnen Deutschlands, sogar in Paris und London ist es gegeben worden. Andrerseits erregte es eine Menge von Streitfragen antiquarischen Inhalts, die die Musik und ihr Verhältnis zur Dichtung betrafen. Ehe auf diese eingegangen werden kann, ist es nötig sich die Geschichte der Entstehung des Werkes zu vergegenwärtigen. Wir verdanken die Musik zur Antigone der Anregung des kunstsinnigen Königs, welcher ein griechisches Drama aufführen lassen wollte. TIECK hatte ihm die soeben in der DONNERschen Übersetzung erschienene Antigone vorgeschlagen, die mit ihren Konflikten zwischen den Rechten des Staates und den Rechten des Herzens von allen griechischen Tragödien unserem modern-christlichen Empfinden noch am nächsten steht. Die verschiedenen Kontroversen über die Behandlung des Chores entschied der König selbst, indem er MENDELSSOHN die Komposition der Chorlieder übertrug, wozu sich dieser nicht nur durch seinen Ruf als ausgezeichneter Musiker als auch durch seine gründliche humanistische Bildung ganz besonders empfahl. Dem ehrenvollen Auftrag kam der Komponist mit großer Liebe nach[2]), das bezeugt auch die zweifellos große Frische seiner Musik, die durchaus nicht den Stempel einer auf höheren Befehl gelieferten Arbeit trägt — ob sie freilich in ihrem ganzen Wesen und in allen ihren Teilen der Dichtung völlig entspricht ist eine andre Frage, die auf der einen Seite ebenso unbedingt, bejaht wie auf der andern schroff verneint worden ist. Namentlich war die philologische Welt wenig erbaut über sein Verfahren, obwohl der Altmeister der klassischen Philologie A. BÖCKH

---

1) HENSEL, Die Familie Mendelssohn, II, S. 57.

2) Unterm 21. Okt. 1841 schreibt er an FERDINAND DAVID: „Hab Dank, daß Du die Antigone gleich durchgelesen hast; daß sie Dir ungeheuer gefallen würde, wenn Du sie läsest, wußte ich wohl vorher, und eben dieser Eindruck, den das Durchlesen auf mich machte, ist eigentlich schuld, daß die ganze Sache zustande kommt ... Das Stück mit seiner außerordentlichen Schönheit trieb mir alles andre aus dem Kopf. — Die Aufgabe an sich war herrlich, und ich habe mit herzlicher Freude daran gearbeitet. Mir wars merkwürdig, wie es soviel Unveränderliches in der Kunst gibt, die Stimmungen aller dieser Chöre sind noch heute so echt musikalisch und wieder so verschieden unter sich, daß sichs kein Mensch schöner zur Komposition wünschen könnte. Briefe S. 464.

die Musik ganz übereinstimmend mit seinen Anschauungen von griechischem Wesen und Leben wie mit der Muse des SOPHOKLES fand und offen erklärte, MENDELSSOHN habe die modernen Kunstmittel so in Bewegung gesetzt, wie es dem Charakter der Chorlieder und deren Inhalt angemessen sei; das Edle und Würdige des Gesamteindrucks entscheide für die Vortrefflichkeit der Musik, und hierdurch dürfe sich jedes antiquarische Gewissen beschwichtigt fühlen, zumal kein Archäologe imstande sei an Stelle dieser Musik eine antike zu setzen.[1]) MENDELSSOHN selbst hatte auch gar nicht antik komponieren wollen, seine Musik sollte die Brücke schlagen zwischen dem antiken Stück und dem modernen Menschen, und durch *seine* Art hat er jedenfalls dem praktischen Zwecke weit besser gedient, als wenn er sich bemüht hätte, den Musikstil der Griechen zu erreichen.

So erfreulich das Urteil des großen Philologen für den Komponisten sein mußte, so leicht wiegt es gegenüber einem von berufenerer Seite gefällten, — denn auch in den Kreisen der Fachmusiker wurde der Fall eingehend erörtert. Wenn auch auf die Äußerung des gegen alle Musikgrößen seiner Zeit überaus gehässigen, in Selbstvergötterung sich geradezu überschlagenden Spontini „c'est à la Berliner Sing-Academie“ [2]) kein besonderes Gewicht zu legen ist, um so mehr Beachtung wird man der Kritik RICHARD WAGNERS schenken, des unerreichten Meisters des musikalisch-dramatischen Ausdrucks, der seinem ganzen Wesen nach dem antiken Drama entschieden viel näher stand als MENDELSSOHN trotz seiner humanistischen Bildung. In einem, auch in pädagogischer Hinsicht überaus interessanten Briefe an FRIEDRICH NIETZSCHE[3]) schreibt er: „Unter den aufregungsvollsten eines von jenen Studien (den klassischen) gänzlich ablenkenden Lebens ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohltat, in die antike Welt mich zu versenken, so beschwerlich mir jetzt auch das fast gänzliche Abhandenkommen der sprachlichen Hilfsmittel hierfür geworden war. Dagegen mußte ich, wenn ich nun MENDELSSOHN seiner fertigen Philologie willen beneidete, mich wiederum nur darüber wundern, daß diese seine Philologie ihn nicht davon abhielt zu sophokleischen Dramen grade seine Musik zu schreiben, da ich trotz meiner Unfertigkeit doch mehr Achtung

---

1) E. DEVRIENT, Meine Erinnerungen an FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, Leipzig 1891. S. 212 ff.

2) Bzgl. des Bacchus-Chores bei Anhörung einer Antigone-Aufführung in Dresden: R. WAGNER, Erinnerungen an SPONTINI. Ges. Schriften und Dichtungen V, S, 101 f.

3) R. WAGNER a. a. O. IX S. 205 ff.
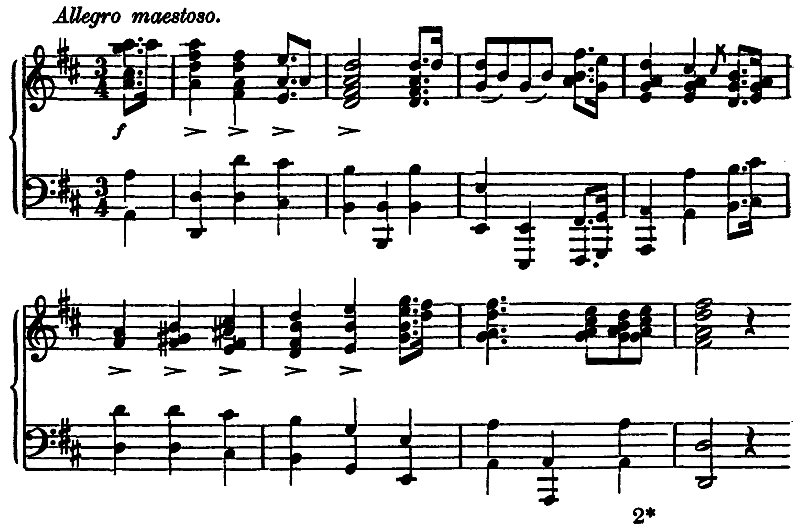
vor dem Geiste der Antike hatte, als er sie hierbei zu verraten schien. Auch noch andre Musiker habe ich kennen gelernt, welche fertige Griechen geblieben waren, bei ihrem Kapellmeistern, Komponieren und Musizieren dennoch gar nichts damit anzufangen wußten, während ich — sonderbarerweise! — aus der mir so schwer zugänglichen Antike ein Ideal für meine musische Kunstanschauung mir herausarbeitete.“

Klingt dies Urteil in seiner Allgemeinheit auch recht herb, so wird man es doch bei näherer Prüfung der Antigone-Musik — mit einiger Modifikation allerdings, um Mendelssohn nicht unrecht zu tun — gelten lassen müssen. Als Epigone einer Entwicklung, die längst in Beethoven ihren denkbar höchsten und befriedigendsten Abschluß gefunden hatte, war Mendelssohn nur mehr ein formales Talent, in allen Sätteln gerecht und vermöge seiner vorzüglichen musikalischen Bildung imstande, einen selbst unklaren und fast nichtigen Inhalt so geistreich und blendend wie nur möglich auszusprechen, aber durchaus versagend, wo es darauf ankam, tiefe und markige Herzensempfindungen zum Ausdruck zu bringen. Den eleganten und liebenswürdigen Gesellschafter, der er im Leben gewesen ist, verläugnet er auch in seiner Musik nicht. Niemals wird er durch einen elementaren Leidenschaftsausdruck unbequem, sondern bleibt, auch wo ein solcher geboten ist, immer konventionell. Ich erinnere hierbei an den Auftritt der Lenore im Finale seines Loreleyfragments, an den Chor „Steiniget ihn“ aus „Paulus“ u. a.

Er unterhält, er blendet, er rührt im besten Falle, aber er überzeugt nicht und erschüttert niemals. Gut gearbeitet ist ohne Zweifel alles, aber er ist ein kleines Talent, das zwar mit dem ihm anvertrauten Pfunde trefflich zu wuchern verstand, aber an jedem großen dramatischen Stoffe scheitern mußte. Und doch hatte gerade das Dramatische es ihm angetan. Sein Lebenlang war er auf der Suche nach einem wirklich dramatischen Operntext, was Wunder, wenn er die ihm hier gebotene Gelegenheit, sich dramatisch zu betätigen, begierig ergriff? Daß er hierbei seine Kraft überschätzte, ist ein Fehler, der ihm zu verzeihen ist — haben sich doch weit Kleinere an dem Geiste der Antike — versündigt. So schrieb er denn seine Musik zur Antigone, die alle Vorzüge und Schwächen seines Könnens offenbart. Da es sich hier um ästhetische Fragen prinzipieller Art handelt, so lohnt es sich im einzelnen näher auf das Werk einzugehen.

Von vornherein ist unbedingt zuzugeben, daß ein Komponist, der an die Vertonung eines griechischen Dramas geht, sich der denkbar größten Schwierigkeit gegenüber sieht. Er soll unter engstem Anschluß an die Form des Gedichtes deren Einfachheit entsprechen

durch größtmögliche Einfachheit in der Anwendung von Kunstmitteln, die doch modern sind, und zugleich allen Anforderungen, wie wir sie an ein musikalisches Kunstwerk stellen, Rechnung tragen, also antike und moderne Kunstanschauungen überbrücken. MENDELSSOHN war sich dieser Schwierigkeit wohl bewußt. Gemäß der zu seiner Zeit geltenden Ansicht, der antike Chor sei eine Art Rezitativ gewesen, begleitet von Flöten, Tuben und Kithara = etwa Harfe, versuchte er die Komposition zunächst in diesem Sinne, stand aber bald wegen der sich daraus ergebenden Monotonie davon ab. Eine künstliche Rekonstruktion antiker Musik — ihre Möglichkeit zugegeben — wäre in dem breiten Maßstabe, wie die Tragödie verlangt, für das moderne Ohr einfach ungenießbar gewesen und hätte geradezu zur Lächerlichkeit führen müssen. Andrerseits wäre ein Sprechchor, auch mit verteilten Rollen und melodramatisch behandelt, ein Unding, ganz abgesehen von den rein technischen Schwierigkeiten der Darstellung. Da aber der Chor als lyrischer Faktor unbedingt Musik erheischt, so blieb nur die lyrische Behandlungsweise, die Durchkomponierung der Strophen übrig, und MENDELSSOHN komponierte also die Chöre so, „wie man sich heutzutage im Gesange auszudrücken pflegt“, d. h. unter Anwendung aller dem Männerchore zu Gebote stehenden Kunstmittel und unter Benützung des großen Orchesters. Rein musikalisch genommen, erzielt er dadurch zuweilen prächtige Wirkungen. Seine Chöre sind festgefügte Sätze teilweise von einem geradezu glänzenden Kolorit und reich an Abwechslung (je nach dem Inhalt vom Unisono bis zum achtstimmigen Satz). So gehört der Bacchuschor mit seinem festfreudigen Ritornell



zu dem Schwungvollsten, was MENDELSSOHN überhaupt auf dem Gebiete des Chorliedes geschaffen hat.

Daß aber seine Musik immer der adäquate Ausdruck des Stimmungsgehalts der Dichtung sein sollte, das wird niemand im Ernst behaupten können. Die Anmut der Linie, die Glätte und Eleganz der Ausdrucksweise steht ihm höher als die innere Wahrheit, die er unbedenklich opfert, um jene zu erreichen. Wo er eine schöne Melodie gefunden hat, geht diese ihm über alles, ihr zuliebe setzt er sich über alle Rücksichten auf Vers und Strophenbau, ja selbst über die Logik der in den Versen ausgedrückten Gedanken hinweg und bringt seine Cäsuren oft gerade da an, wo ein Weiterspinnen des melodischen Fadens geboten erscheint. Damit ist in der Hauptsache die eigentlichste Schwäche MENDELSSOHNS, die sich in fast allen seinen Lied- und Chorkompositionen geltend macht[1]),

---

1) Zur Erläuterung des oben Gesagten sei an zwei allbekannte MENDELSSOHNsche Lieder erinnert, an das Duett „O säh' ich auf der Heide dort" und „O Täler weit, o Höhen". Die Strophenform des BURNschen Liedes ist

||: x | x́ x | x́ x | x́ x | x́
x | x́ x | x́ ——— :||

O säh' ich auf der Heide dort
Im Sturme dich,
Mit meinem Mantel vor dem Sturm
Beschützt' ich dich.

Der zweite und vierte Vers der Strophe ist also zweitaktig (zweihebig). MENDELSSOHN aber wiederholt „Im Sturme dich", „beschützt' ich dich", und verändert durch diese durch nichts zu rechtfertigende Eigenmächtigkeit die schöne Strophenform, indem er aus den zweitaktigen Versen viertaktige macht. Dazu beginnt er diese beiden mit Auftakt anfangenden Verse mit Hochton, also:

ím Sturme dich,
béschützt' ich dich!

Ebenso rücksichtslos gegen den Versakzent verfährt er mit dem EICHENDORFFschen Gedicht:

O Täler weit, o Höhen,
O frischer grüner Wald
Du *mei*ner Lust und Wehen
An*dächt*'ger Aufenthalt

Str. 4. Ich *ha*be treu gelesen
Die Worte schlicht und wahr
Und *durch* mein ganzes Wesen
Ward's *un*aussprechlich klar.

Die hervorgehobenen Silben geben die Hauptakzente der MENDELSSOHNschen Deklamation. Und das alles wegen der gefundenen Melodie!

Wie sagt doch Hans Sachs zu Beckmesser?

„Mich dünkt, soll passen Ton *und* Wort!"

charakterisiert. Für die Antigone gereicht ihm allerdings die geschraubte und in ihrer ersten Auflage oft geradezu fürchterliche Übersetzung der Chorlieder zur Entschuldigung. Was von v. Wilamowitz-Moellendorff über die Humboldtsche Agamemnonübersetzung gesagt ist, gilt auch von Donners Antigone: seine metrischen Übertragungen der Chorlieder sind erstens kein Deutsch, zweitens keine Verse und drittens ohne den griechischen Text vielfach gar nicht zu verstehen — oder welcher Leser wird sich bei folgender Phrase

> O du glutaussprühender Gestirn' Anführer, der Nacht
> Jubeltönen vorgesetzt —

überhaupt etwas denken können? So hat sich selbst Paul Scheerbart, der berüchtigste der modernen Symbolisten, nirgends ausgedrückt. Von allem Unsinn, den je „Übersetzung“ gezeitigt hat, ist dieser „Vers“ wohl das Unsinnigste.

Das Griechische lautet

> ἰὼ πύρπνων ἄστρων χοραγὲ καὶ νυχίων
> φθεγμάτων ἐπίσκοπε.

„Es muß sich dabei doch was denken lassen“, sagt Goethe irgendwo, und das hat Donner dann auch eingesehen: in der 8. Aufl. 1875 lautet die Übersetzung

> Wohlauf, du glutaussprühender Sterne Führer, o Herr
> Nächtlich frohen Jubelschalls —

Trotzdem wird kein Mensch das Metrum des griechischen Verses herauslesen können. Wer unbefangen ihn skandiert, liest mit Auftakt den ersten Vers sechshebig.

Wohl | aúf Du | glútaus|sprühender | Stérne | Führer, o | Hérr

im Griechischen aber ist sein Schema

– | ⏗ | ⏗ | ⏗ | ⏗ || – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ | –

oder in Notenwerten

3/4 ♩ | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. || 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | ♩. ♪ ♩ | 𝅗𝅥 𝄽

demnach will Donner gelesen wissen:

Wohl | aúf | Dú | glút|aús||sprühender | Stérne | Führer, o | Hérr

Welche Mühe mag der Unglückliche gehabt haben, die griechischen Quantitäten durch deutsche zu ersetzen! Und darin eben offenbart sich eine totale Verkennung der Prinzipien der deutschen Metrik, wenn gleich der Vers jetzt nicht mehr gar so horribel ist wie

in der ersten Version, wo der Bildungssilbe — der (in „sprühender“) gar eine *ganze* Taktlänge zugeteilt wird.[1]) Im Griech. ergibt der Vers eine einfache, achttaktige Periode, im Deutschen läßt er sich wegen des fundamentalen Unterschiedes in der Metrik der beiden Sprachen überhaupt nicht nachbilden, ebensowenig wie die komplizierten chorischen Strophen und Kommoi. Auch sonst wird man oft genug den griechischen Text zur Hand nehmen müssen, um zu verstehen, was DONNER eigentlich will.

O Eros, All-
Sieger im Kampf

wird nur der lesen, der das Griechische kennt

Ἔρως ἐνίκατε μάχαν

jeder andre aber

O | Éros, Allsíeger im Kámpf.

Diese zwei Beispiele für viele. Sie dürften genügen, zu zeigen, welchen Gefallen nun eigentlich die quantitierenden Metriker mit ihrer „Nachbildung“ antiker Metren ihren Lesern getan haben. Ihre „Verse“ sind ohne beigefügtes, aus – und ⌣ bestehendem Schema absolut nicht zu verstehen, und selbst dann sind sie für das deutsche Ohr keine Versgebilde mehr, was sie trotz all ihrer Kompliziertheit für das griechische waren, ja meist nicht einmal rhythmische Reihen, sondern nur mehr eine wildgewordne Prosa, die in ihrer Verschränkung und Geschraubtheit eher alles andere bewirkt, als eine wirkliche Vorstellung des griechischen Verses.[2])

---

1) Als Pendant zu dieser famosen „Silbenmessung“ könnte man den nicht minder famosen Hexameter FISCHARTS anführen:

Tapfere meine Teutschén, redlich von Gemüt und Geblüte.

Lessing bemerkt dazu: „Daß heißt doch ein fremdes Metrum mit vieler Empfehlung einführen!“ Briefe, die neuste Literatur betreffend No. 18.

2) Der quantitierende Unsinn spukt immer noch, man sollte es nicht glauben, in der deutschen Metrik. Wer daraufhin einmal das Sammelwerk „Aus deutschen Lesebüchern, Dichtungen erläutert für Schule und Haus“, Gera und Leipzig, Verlag von THEODOR HOFFMANN, durchgeblättert hat, der wird seine herzliche Freude darüber gehabt haben. Die weitaus meisten der dort erläuternden namhaften Schulmänner kommen von Iamben, Trochäen, Anapästen, Daktylen usw. nicht los. Einer findet sogar im Metrum des „Grafen v. Habsburg“ einige Male *kretische* Versfüße!! (Gott segne seine metrischen Studien!) Oder in dem STORMschen Gedicht „Eine Frühlingsnacht“ „springen Iamben und Anapästen gemischt, dann Trochäen mit Daktylen wechselnd einher“! Zum Metrum von SCHILLERS Taucher heißt es wörtlich: „Der Rhythmus der Ballade wird gewöhnlich als iambisch-anapaestisch be-

Aus dem eben Gesagten ergibt sich nun, daß der gegen MENDELSSOHN erhobene Vorwurf, er habe das „Metrum“ in seiner Komposition nicht gewahrt, in sich selbst zusammenfällt. Das Metrum hätte er nur dann wahren können, wenn er griechische Verse komponiert hätte, nicht deutsche, die ganz andern Gesetzen unterliegen.

---

zeichnet. Der Wechsel zwischen Iamben und Anapästen, ja Trochäen und Daktylen ist aber so häufig, so frei, so regellos, daß man die Verse besser als *Akzentverse* bezeichnet. In denselben werden nicht Längen und Kürzen, sondern nur die Hebungen gezählt.“ Am Schluß des betr. Bandes, aus dem diese Beispiele entnommen sind, ist eine Poetik angehängt, die in ihrem metrischen Teile jeder Beschreibung spottet. All die alten Bekannten aus der lat. Grammatik von ELLENDT-SEIFERT oder ZUMPT leben hier wieder auf, nicht bloß die landläufigen, der Spondeus, Trochäus, Iambus, Daktylus und Anapästus, auch der Amphibrachys, der Kretikus (– ᴗ –), der Molossus (– – –), nein sogar der „Choriambus, eine katalektische-daktylische Dipodie“ – ᴗ ᴗ – werden hier durch „Beispiele“ erläutert. Der Verfasser dieser Metrik scheint demnach überhaupt nicht die blasseste Ahnung von dem Wesen der deutschen Metrik zu haben, sonst hätte er so etwas gar nicht schreiben können. Bekanntlich wird der Vers im Deutschen nicht durch Silben*messung*, durch Länge und Kürze, sondern durch Hebung und Senkung bestimmt, wobei Ton*höhe* und Ton*stärke* übrigens zwei sehr wichtige in Rücksicht zu ziehende Faktoren sind, und in *Takte* eingeteilt, die zeitlich alle gleich lang, untereinander jedoch verschieden sein können, je nachdem ob die Senkungen ausgefüllt sind oder nicht. Prinzipiell sind alle Silben gleich, auch die „kürzeste“ ist fähig, den Hochton zu tragen. Da der Vers in Takte eingeteilt wird, so gibt es natürlich auch keine Amphibrach., Kretiker, Molosser und Choriamben. Die Bezeichnung derselben als „Versfüße“ zeigt übrigens, daß der Verfasser auch in bezug auf die antike Metrik auf einem total veralteten Standpunkt steht. Und was kommt dabei für das Deutsche heraus! „Dampf wallt auf“ wird als Molossus wegen den drei schweren Silben bezeichnet, d. h. nach *seiner* Meinung als ein Vers*fuß*! „Süßer Wohllaut“ soll ein Kretiker sein — er mißt die Silben, wo bleibt hier die Berücksichtigung der Position? „Jubelgesang“ soll gar ein Choriambus sein, während es sich hier um zwei Takte = eine Dipodie handelt. Kurz all der Unsinn, den die Theorie der antiken Metrik gezeitigt hat, weil sie sich von der Musik entfernte und der bereits überwunden ist, feiert hier eine fröhliche Auferstehung. Das Bedauerliche daran ist, daß es in einem wegen seiner sonstigen Brauchbarkeit vielbenützten Handbuche geschieht, dessen Auflage die Jahreszahl 1897 aufweist. Wo es sich aber um die metrische Erklärung freierer Formen, wie etwa bei SCHILLERS „Handschuh“ handelt, sieht man sich der rührendsten Hilflosigkeit gegenüber; damit weiß *die* Art Metriker gar nichts anzufangen und geht mit ein paar allgemeinen Worten darüber hinweg. In irgendeiner Musikzeitschrift sah ich vor vielen Jahren das Faksimile eines Autogramms des genialen HANS V. BÜLOW, welches eine geistvolle Version jenes Wortes enthielt, an dem Faust vergebens seine Übersetzungskunst abmüht: Im Anfang war — der Rhythmus. Wenn GOETHE musikalisch gewesen wäre, so hätte er seinen Faust wohl auch so übersetzen lassen. Was liegt nicht alles darin! Wer aber nicht im Rhythmus lebt, wer nicht musikalisch genug ist, der lasse die Hand von aller Metrik, was sonst dabei herauskommt, ist — Unsinn.

Wenn er mit dem den Jubeltönen vorgesetzten Anführer der Nacht ganz frei geschaltet hat, so hat er von seinem Standpunkte, d. h. von dem des *deutsch*redenden Musikers aus ganz recht getan, ebenso wenn er entgegen der Absicht DONNERS den Vers

Wer mag deine Gewalt, o Zeus

mit *Voll*takt beginnt. Jeder vernünftige Mensch wird ihn so lesen.

Anders dagegen steht es mit den Fällen, wo er ohne Not eine regelmäßig gebaute Strophe verändert, wie er es in dem kurzen Chorsätzchen

Auch mich führt schon, was ich ansehen muß,
Weit über die Bahn der Gesetzes hinaus.
Nicht länger bezwing' ich der Tränen Erguß,
Da ich sehe, wie nun Antigone dort
In das alles verschlingende Grab eilt.

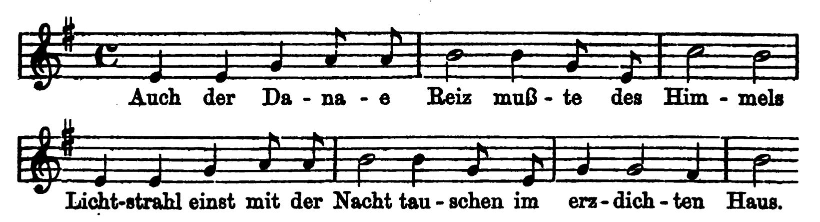
von den Worten „Da ich sehe“ an tut, nur um den Satz musikalisch etwas länger auszuspinnen. Und vollends berechtigt sind die Einwendungen, die man gegen seine Cäsuren erhoben hat. Unbekümmert um den Gedankeninhalt der Verse macht er oft seine Einschnitte da, wo es seine Melodie mit sich bringt, wenn er jenen auch dadurch zerschneidet. In der Gegenstrophe des ersten Stasimon heißt es

Gewandt bezwingt er auch des Landes
Berge durch wandelndes Wild (!)

Obwohl beide Verse eng zusammengehören, bringt er hinter „Landes“ seine Cäsur, ebenso in der ersten Strophe des vierten Stasimon hinter dem Worte „Himmels“. Der Anfang der Strophe lautet:

Auch der Danae Reiz
Mußte des Himmels
Lichtstrahl einst mit der Nacht
Tauschen im erzdichten Haus.
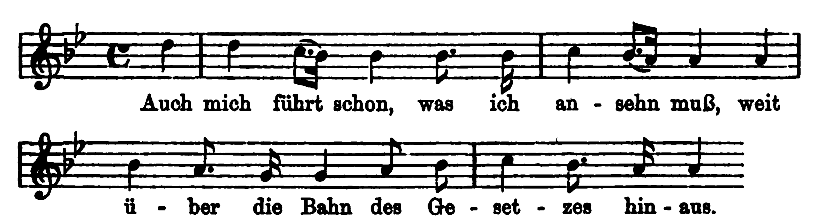
MENDELSSOHN deklamiert so:



Schuld ist hier das kurze *Motiv*, aus dem sich seine Melodie zusammensetzt — eine Schwäche der man in seiner Melodiebildung oft genug

begegnet —. Die allgemeine Stimmung des Chorliedes ist zwar in diesem mit Allegro serioso bezeichneten Satze getroffen, die Weise aber schmiegt sich den Versen nicht an, hier wäre eine weitgeschwungene Melodie am Platze gewesen, die die vier Kurzverse umspannen mußte, eine Melodie, die sich wie ein weites antikes Gewand über die ganze Strophe breitete und doch ihre schöne Gliederung durchblicken ließ. Dieser Mangel an breitangelegter, einheitlicher Melodik ist auch der Grund, weshalb MENDELSSOHNS Musik oft so matt wirkt — man stelle einmal BACHsche Chöre daneben, da wird der Unterschied ganz besonders sinnfällig.

Anfechtbar ist auch seine Abneigung, zwei unbetonte Silben durch zwei gleichwertige Achtel auszudrücken, meist punktiert er das erste z. B.:



Das ist unnatürlich und tut der Deklamation Gewalt an, ebenso wie der oft zu kurz bemessene Auftakt.

Die bedenklichsten Partien des ganzen Werkes sind die melodramatisch behandelten Kommoi. An sich schon ist das Melodram eine ästhetische Verirrung, hier kommt noch hinzu der fortwährende Wechsel zwischen gesprochenem und gesungenem Wort, indem der Chor häufig mit ganz kurzen Fragen oder Ausrufen die gesprochene Deklamation unterbricht. Ich zitiere hier ein besonders markantes Beispiel aus dem Ödipus auf Kolonos, wo Rede und Gegenrede Schlag auf Schlag folgen, vom Schauspieler gesprochen, vom Chor gesungen:

Ödipus: Kennt ihr Laïos —?
Chor: Weh, o Graun, o Graun!
Ödipus: Vom Stamme des Labdakos —?
Chor: Weh, Zeus!
Ödipus: Ödipus Jammergestalt!
Chor: So bist du der?!

Das logisch Richtige wäre gewesen den Schauspieler auch singen zu lassen, wie es die Alten tatsächlich getan haben und wie auch der Erbprinz BERNHARD von Sachsen-Weimar am Schluß seiner „Perser“ und BELLERMANN in seinen Tragödienmusiken gelegentlich tut.

Damit wäre in der Hauptsache das Wesen der MENDELSSOHNschen Antigone charakterisiert, es bleibt nur noch der Schluß und das Vorspiel zu erwähnen. Beide sind für ihn so recht bezeichnend. Der letzte Auftritt, wo Kreon mit der Leiche seines Sohnes erscheint, wird durch einen, dem Vorgang ganz entsprechenden Trauermarsch eingeleitet (acht Takte), dann setzt in dem Tempo desselben der Chor ein. Der Triller im 15. Takt geht auf einen Jugendeindruck MENDELSSOHNS zurück; als Knabe war er einmal einem militärischen Leichenzuge begegnet, und der hohe Triller, mit dem an einer Stelle die Musik einsetzte, erschien ihm als „schneidender Ausdruck des Schmerzes".[1]) Hier in der Schlußszene der Antigone lebte nach langen Jahren jener Jugendeindruck wieder auf. Dann folgt ein Melodram und darauf ein kurzer Chorsatz (bei den Worten „Gewinn begehrst du"), der in seiner herben Einfachheit wirklich einmal ganz antik anmutet; und dann die Schlußanapäste, von MENDELSSOHN im Sinne logaödischer Daktylen — also $^6/_8$ Takt — behandelt, die schon bedenklich an den Komponisten der Lieder ohne Worte erinnern. Das Vorspiel beginnt mit einer überaus würdigen, trauermarschähnlichen Einleitung, dann aber folgt ein Allegro appassionato, das ihm an dieser Stelle schlechthin nicht zu verzeihen ist: sein opus 53 — Lieder ohne Worte Nr. 20, im Drucke erschienen Mai 1841 — hat hier ohne Zweifel zu Gevatter gestanden.

Trotz all dieser Schwächen nimmt das Werk unter den Chorkompositionen des Meisters einen hohen Rang ein — um ihm nicht unrecht zu tun, muß man die Individualität MENDELSSOHNS berücksichtigen und zugleich bedenken, daß das musik-ästhetische Empfinden damals noch bei weitem nicht so geklärt war, wie heut seit dem Vorgange RICHARD WAGNERS. Freilich auf der Höhe seiner „Walpurgisnacht" steht es nicht. Aber ungeschmälert bleibt ihm der Ruhm, der erste gewesen zu sein, der durch seine Musik dem griechischen Drama auf unserer Bühne zur Wiederauferstehung verholfen hat. Zu den Kontroversen, die sich für und wider das Werk erhoben, schwieg er nach seiner Gewohnheit[2]). Er hatte das Seinige getan, und damit gut. Und immerhin konnte er mit dem Erfolge seiner Arbeit zufrieden sein.

Von der Antigone kam MENDELSSOHN noch auf andere sophokleische Stücke; in einem Briefe an den Geh. Kabinettsrat MÜLLER spricht er von dem Entwurf der Chöre zum König Ödipus[3]), doch scheint diese Skizze verloren gegangen zu sein, oder er hat sie selbst

---

1) DEVRIENT a. a. O. S. 282.
2) Briefe S. 465.
3) Ebenda S. 545, datiert vom 12. März 1845.

wieder vernichtet. Fertiggestellt aber hatte in dieser Zeit die Musik zu RACINES Athalia und zu SOPHOKLES' Ödipus auf Kolonos, der am 10. November 1845, wiederum im Neuen Palais zu Potsdam aufgeführt wurde. Die Musik hierzu ist ganz in der Weise der zur Antigone gehalten, nur treten die oben bezeichneten Schwächen hier noch schärfer hervor, zumal bei aller Sorgfalt der Arbeit die Musik der Frische, die die Antigone auszeichnet, entbehrt. So ist namentlich der Schluß überaus matt und von einer süßlichen Sentimentalität angekränkelt, die wenig zu dem herben Schmerz der unglücklichen Töchter des eben dahingeschiedenen Dulders passen will. Das motivische Element in der Melodiebildung drängt sich hier noch mehr auf, und damit auch die falschen Cäsuren — so ist z. B. in dem Chor „Zur roßprangenden Flur“ fast die ganze erste Gegenstrophe falsch deklamiert, falsch die Cäsur hinter „Lebensteil“ in Nr. VI (Klavierauszug S. 44) u. a. m. Ganz unberechtigte Wiederholungen am Schlusse der Chöre geben diesen ein konzertmäßiges Gepräge und das widerwärtige Melodram nimmt einen noch breiteren Raum ein; kurz der Ödipus steht entschieden hinter der Antigone zurück, wenngleich MENDELSSOHN selbst ihn für besser gelungen hielt als letztere. Es wird noch einmal auf ihn zurückzukommen sein.

Daß MENDELSSOHN jedenfalls bahnbrechend auf diesem Gebiete gewirkt hat, beweist die stattliche Reihe von Nachfolgern die er gehabt hat. Noch zu seiner Zeit komponierte TAUBERT die Medea, die weiter unten besprochen werden soll. Damit verlassen wir die chronologische Darstellung, um dafür die Kompositionen zusammen zu fassen, die jeder der drei großen Tragiker erfahren hat. Es handelt sich also zunächst weiter um SOPHOKLES, dessen Dramen seit der Poetik des ARISTOTELES geradezu als Muster der ganzen Gattung gelten und der auch am häufigsten vertont worden ist. Besondere Beachtung verdienen hier die Arbeiten HEINRICH BELLERMANNS, weniger nach der Seite ihres musikalischen Wertes hin, sondern weil BELLERMANN es zuerst unternahm, den griechischen Text zu komponieren. Die Veranlassung dazu gab der Wunsch der Primaner des Berliner Gymnasiums, ein Stück des SOPHOKLES in der Ursprache aufzuführen. Der Sohn des damaligen Direktors, FRIEDR. BELLERMANNS, der obengenannte HEINRICH BELLERMANN, später Professor für Musik an der Berliner Universität, komponierte zu diesem Zweck den Aias, dessen erste Aufführung am 6. Februar 1856 in dem großen Hörsaale der Anstalt stattfand. Kostüme und Kapelle hatte bereitwilligst die Intendantur der Königl. Schauspiele gestellt.[1])

1) Nach einem Aufsatz in der CHRYSANDERschen Zeitschrift für Musik. Jahrg. 46 u. 47.
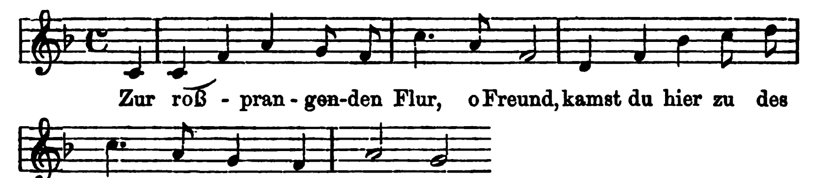


Der große Erfolg des Versuchs ermutigte den Komponisten noch andere Tragödien mit Musik zu versehen, König Ödipus, Ödipus auf Kolonos und Antigone, letztere beiden trotz MENDELSSOHN, weil sich dessen Musik den griechischen Versen unmöglich unterlegen läßt. Auf alle diese Werke im einzelnen einzugehen, verlohnt nicht, dazu ist die Musik im Grunde doch zu unbedeutend. Das LESSINGsche Wort von dem erborgten Feuer und den Krücken der Kritik läßt sich trefflich auf BELLERMANN anwenden, er beherrscht vollauf die technischen Mittel, aber die Phantasie, die Seele fehlt, und der Quell der Erfindung fließt spärlich; seine Musik ist das, was man mit „akademisch“ bezeichnet. Durch die Wahl des griechischen Textes ist er gegenüber MENDELSSOHN insofern im Vorteil, als er das antike Metrum, dessen Werte Zeit-, d. h. Notenwerte sind, streng wahren konnte, und das hat er denn auch getan, allerdings finden sich auch Abweichungen, indem er für den logaödischen Daktylus statt des eigentlich gebotenen dreiteiligen Taktes zweiteiligen anwendet, was dem epischen Daktylus entsprechen würde[1]), so in dem Chore aus Ödipus ἰὼ γενεαὶ βροτῶν, im ersten Chore des Ödipus auf Kolonos, der wegen des Vergleichs mit MENDELSSONH hier hauptsächlich herangezogen werden soll, und noch anderwärts. Er ist auch genauer in der antistrophischen Responsion und läßt, um diese zu erreichen, seinen Chor stets ungeteilt singen, währen der Strophe und Gegenstrophe durch Veränderung der Melodie scheidet. Dadurch aber bringt er sich um den Reiz der Abwechslung, der MENDELSSOHNS Werken zu eigen ist. Es wäre übrigens ungerecht, MENDELSSOHN aus seiner Teilung des Chores in zwei Hälften, wobei die erste Hälfte die Strophe, die zweite die Gegenstrophe, beide zusammen die Epode zu singen haben, einen Vorwurf zu machen. Wo die Stimmung eine einheitliche ist, weicht er ohnehin von diesem Prinzip ab, und die Alten scheinen selbst eine Teilung des Chors ge-
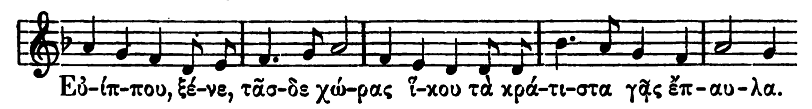
---

1) Das Schema für beide zeigt das gleiche Bild – ⏑ ⏑, aber für den epischen Daktylus in Notenwerten ausgedrückt $^{2}/_{4}$ ♩ ♪ ♪, für den kyklischen (logaöd.). $^{3}/_{8}$ ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪, so daß er seinem *Zeit*wert nach dem Trochäus – ⏑ d. h. ♩ ♪ gleichkommt; es wäre übrigens an sich bedeutungslos ihn im Anschluß an das *Wortbild* als ♩ ♪ ♪ (4) zu messen, d. h. als Quartole im dreiteiligen Taktgefüge, der Zeitwert würde trotzdem ♩ ♪ sein. (So MASQUERAY, Traité de métrique grecque Paris 99, s. BRANDT, Metrische Zeit- u. Streitfragen, Programm Pforta 1902, Nr. 272.) Sollte nicht vielleicht ♩.. 𝅘𝅥𝅯 ♪ die rhythm. Brücke bilden, über die sich die Gegner die Hand reichen könnten? Der Schritt von da zum $^{3}/_{8}$ Takt wäre dann nicht groß.

kannt zu haben, wenngleich für die Stasima jetzt im allgemeinen Vortrag des Gesamtchores angenommen wird.[1]) Ferner läßt Bellermann gelegentlich auch den Schauspieler singen und vermeidet dadurch den unschönen und die Illusion störenden Wechsel zwischen gesprochenem und gesungenem Wort in den Wechselreden zwischen der handelnden Person und dem Chore. Rein musikalisch genommen aber bleibt er weit hinter jenem zurück, sowohl in der melodischen Erfindung als in der Wahl der Ausdrucksmittel. Wirkliche Stimmung erreicht er nie. Man vergleiche irgendein paar Chöre aus dem Ödipus der beiden. Welche Pracht entfaltet Mendelssohn in dem Liede, das der Chor zum Preis des attischen Landes anstimmt, „Zur roßprangenden Flur, o Freund, kamst du“: und wie dürftig erscheint hier Bellermann trotz der offenkundigen Anlehnung an jenen. Desgleichen in der Gewitterszene: Mendelssohn behandelt den betreffenden Chor „Auf uns bricht von dem blinden Greis“ rezitativisch. Über seinem Orchester lagert dumpf lastende Gewitterschwüle, das im Staccato düster einherschreitende Motiv versinnbildlicht nicht übel das Herannahen eines noch unbekannten Unheils, bis bei den Worten „Hoch in der Luft schallt's“ mit dem Tremolo der Bässe das Ungewitter losbricht, in dessen Tosen die Triolen der

1) Riemann a. a. O. S. 147. Müller, Bühnenaltertümer § 72.
2) Mendelssohn:




Bellermann:



Man braucht übrigens durchaus nicht Reminiszenzenjäger zu sein, um noch andere gute Bekannte zu entdecken, so im Einleitungssatz des Vorspiels das Meermädchenmotiv aus dem Schluß der Sommernachtstraumouvertüre, wo Mendelssohn gewissermaßen vor dem Schöpfer der Elfenmusik, vor Weber, eine Verbeugung macht, so in der oben besprochenen Szene, wo sich die gleiche rhythmische Baßfigur ♫ ♩ wie in derselben Szene bei M. findet, und im Schlußchor, in dem man das Hauptmotiv des Archibald Douglas von Löwe zu hören vermeint.

Violinen  blitzartig hineinfahren. Bellermann beginnt gleich mit erregtem Allegro und bringt sich dadurch um die Möglichkeit einer wirkungsvollen Steigerung. Nirgends aber hat man so sehr den Eindruck, daß es „irgendwelche beliebige Musik ist“, die Bellermann zu der Tragödie geschrieben hat, als in der Szene, wo Ödipus sich dem Chore zu erkennen gibt. Seitens des letzteren fallen die Worte: ἦ ματρόθεν ὡς ἀκούω, δυσώνυμα λέκτρ' ἐπλήσω; eine Frage die den Unglücklichen von neuem an seine unsühnbare Schande erinnert, und dementsprechend läßt der Dichter ihn auch antworten: ὤμοι θάνατος μὲν τάδ' ἀκούειν. Hier war nach modernem Empfinden — die schroffste Dissonanz nicht schroff genug. Und wie läßt ihn Bellermann antworten?

ὤ-μοι θά-να-τος μὲν τάδ' ἀ-κού - ειν, ὦ ξεῖν', αὔ-

Chor. Oed.
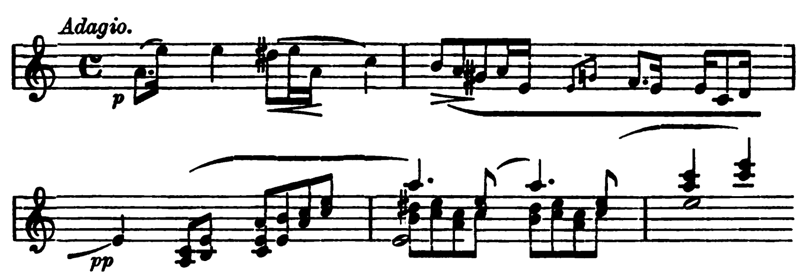
ται δὲ δύ' ἐξ ἐ-μοῦ μὲν-πῶς φῂς; παῖ δε δύ-ο δ' ἄ - τα

NB.

Jedes weitere Wort hierzu wäre überflüssig.

Von weiteren Kompositionen *griechischer* Texte sophokleischer Tragödien habe ich nur zwei Werke englischer Autoren erlangen können, Oedipus Tyrannos von C. Villiers Stanford und Aias
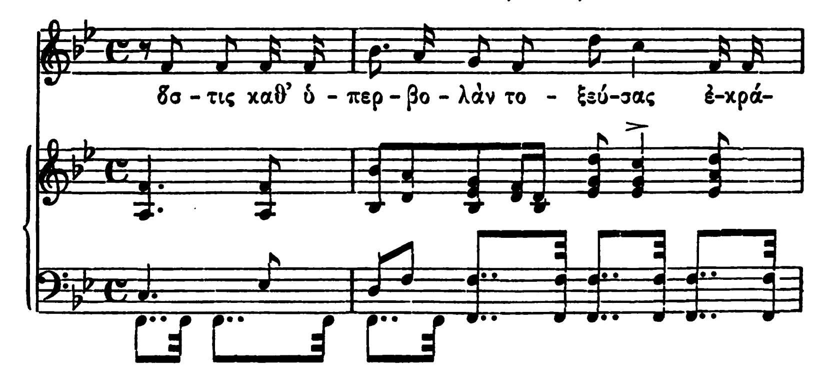
von G. A. Macfarren, beide geschrieben für die Universität zu Cambridge, wo sie von Mitgliedern derselben 1887, bzw. 1882 aufgeführt worden sind. Wie es scheint, sind sie bei uns gar nicht bekannt geworden, und das ist schade, namentlich für die Komposition Stanfords, die ein in jeder Hinsicht interessantes und vornehmes Werk ist, klangschön und stimmungsvoll, meisterhaft in der Faktur, vielleicht das Bedeutendste, was auf diesem Gebiete geschaffen worden ist, Mendelssohn nicht ausgenommen. Gleich das breitangelegte Vorspiel beginnt überaus vielversprechend mit einem klagenden Motiv
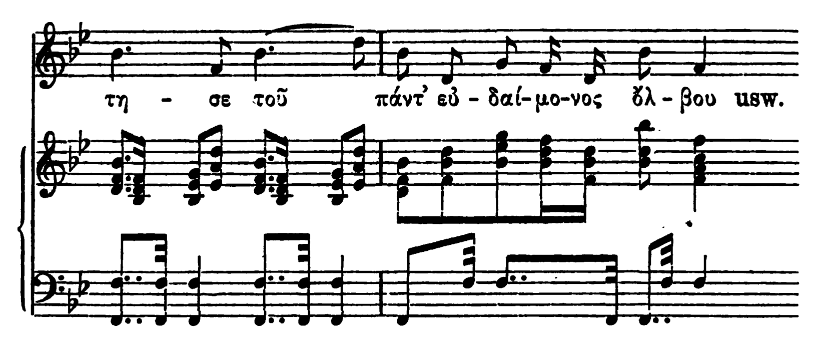


welches in engster Beziehung zu dem Verhängnis des Ödipus steht, es kehrt wieder, als Teiresias erscheint, im Vorspiel des 3. Aktes, als der Hirt herbeigeführt wird und schließlich in dem Chore

ἰὼ γενεαὶ βροτῶν,
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ·
τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει
ἢ τοσοῦτον, ὅσον δοκεῖν
καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι;
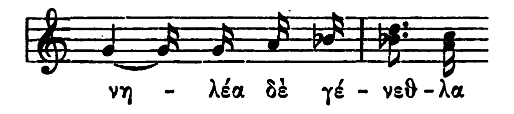
jener so tief ergreifenden Klage um die Vergänglichkeit alles irdischen Glückes. Daneben stellt sich ein anderes, stolz, frei und ritterlich





Das war einst Ödipus, der höchsten Segensfülle erworben hatte.[1] Auch in dem Schlußchor, der in wenigen Versen zurückblickend noch einmal das Geschick des Ödipus, sein Glück und seinen Sturz, umspannt, klingt das Motiv, allerdings mit entsprechender Veränderung in der Harmonie, noch einmal an.

Nächst dieser vertiefenden Behandlung durch das Leitmotiv ist die genaue Sorgfalt hervorzuheben, mit der der Komponist in seiner Musik die griechischen Quantitäten berücksichtigt hat, ohne aber sich derart sklavisch an das Metrum zu binden, daß er etwa metrische Schemata statt Verse, d. h. Gedanken komponiert hätte. Gelegentliche Entgleisungen passieren aber auch ihm, die zweite Strophe des ersten Stasimon, wo der dreiteilige Takt der logaödischen Verse ganz klar ist, deklamiert er in zweiteiligem Taktmaß, wodurch er gezwungen wird, die dritte Silbe in ἀνάριϑμα als Länge zu nehmen, ebenso in der Gegenstrophe, die er ebenso behandelt; so liest er auch, was hier ganz unstatthaft ist, kurze Silben auf -έα- mit Synizese, d. h. er zieht sie zu *einer* (ja) zusammen,



obwohl sich leicht durch Aufhebung des Bindebogens beide Kürzen herstellen lassen.

Am anfechtbarsten dürfte die musikalische Auffassung des dritten Strophenpaares sein. Die frische helltönende Weise steht im Widerspruch zum Inhalt, der Fortsetzung der Schilderung der Pest, des feindlichen Ares, der jetzt ohne Schild und Schwert die Stadt mit loher Flamme bedrängt, und zu dem sich anschließenden Gebet zu den hilfreichen Göttern um Abwendung des Unheils. Sonst aber schmiegt sich die Musik durchaus dem Inhalt an. Es ist Stimmung darin. Und STANFORD hat in der Auffassung der Geschichte
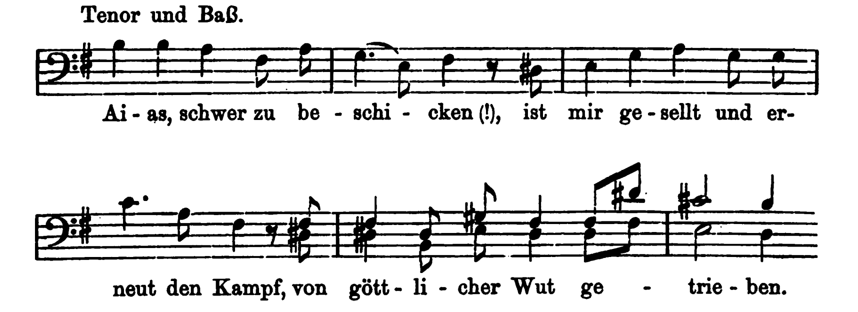
des Ödipus den Dichter verstanden. Das zeigen namentlich die letzten Szenen. Eine geradezu rührende Trauer lagert über ihnen. Da ist kein Aufbäumen der ohnmächtigen Menschen gegen den allmächtigen Willen der Götter, nur tiefe Erschütterung und wehmütige Klage. Und schließlich stille Resignation. Darum klingt sein Werk nicht in schriller Dissonanz aus, sondern in versöhnlichen Dur-Akkorden — sehet, das ist der Mensch und sein Glück — sehet, das ist der Gott und seine Macht [1]).

Es liegt nahe, mit diesem Werk eine der anderen Kompositionen des Ödipus rex zu vergleichen, etwa die BELLERMANNS; aber nur weil sie auch den griechischen Text zugrunde legt, doch würde sich nach der musikalischen Seite nichts anderes ergeben, als schon bei der Besprechung des Oedipus auf Kolonos gesagt ist. So bleibt nur, da LACHNERS Komposition (nach der Übersetzung DONNERS, mehrfach in München aufgeführt) nicht erlangbar war, nur noch die von EDUARD LASSEN übrig. Auch sie leidet an dem DONNERschen Text, ist aber sonst ein in ihrer Einfachheit sympathisch berührendes, nobles Werk. Dem Wesen der düstern Dichtung entsprechend fehlen hellere Lichter fast ganz, wie denn auch der Komponist die ♯-Tonarten gänzlich vermieden hat, bis auf den einen Chor „Dir fleh' ich Lykierfürst". Es ist das Gebet, welches, wie eben bemerkt, STANFORD mißlungen ist. Die schöne, ruhige Melodie LASSENS trifft den Ton entschieden besser. Auch sonst geht ein stark kontemplativer Zug durch das Ganze. Äußere Abwechselung durch Solostimmen ist sehr selten, und der Chor singt stets ungeteilt, nur die zweite Strophe des ersten Stasimon ist einem Baßsolo zuerteilt, worauf unbegreiflicherweise der Komponist mit der Gegenstrophe den Chor antworten läßt, ebenso in No. VI „Nun aber, wem fiel ein jammervolleres Loos" (S. 117 der Partitur). Das zweimalige Auftreten der Iokaste wird je durch einen kurzen Orchestersatz begleitet. Die antistrophische Responsion ist im allgemeinen gewahrt und wird durch gewisse Veränderungen derselben Melodie hervorgehoben. Eingeleitet wird das Werk durch ein kurzes Vorspiel, dessen Motiv in dem Schlußchor wiederkehrt. Warum aber LASSEN einen Teil der Parodos weggelassen hat — er beginnt erst mit der zweiten Strophe „Ihr Götter, Leiden sonder Zahl" ist unerfindlich.
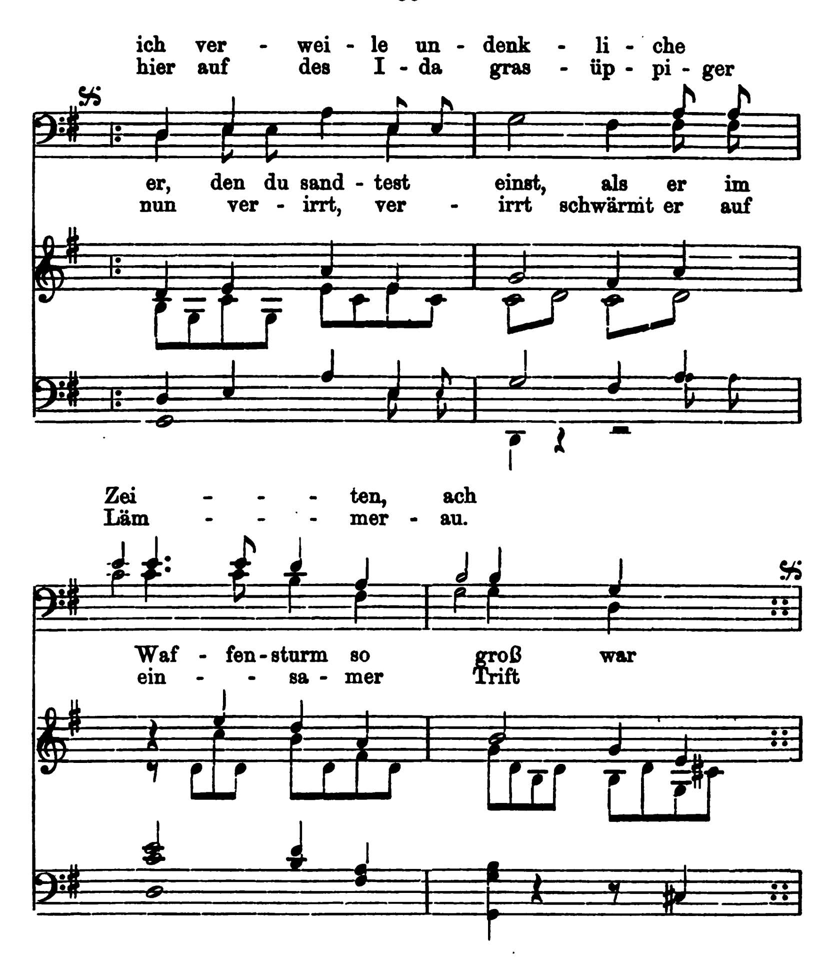
---

1) Siehe dazu die Einleitung z. 1. Bde. der Übersetzung griech. Tragödien von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, S. 14 ff. Zur Frage über die sogenannte poetische Gerechtigkeit vergleiche man übrigens, was SCHOPENHAUER in „Die Welt als Wille u. Vorstellung" I, S. 294 (HENDEL) sagt.

Was den Aias von MACFARREN anbetrifft, so ist über ihn, wie über den gleich hier mit zu besprechenden Aias von MARKULL (DONNER) nicht viel zu sagen. Beide sind im Geiste MENDELSSOHNS gehalten, melodiös, aber nicht bedeutend. MARKULLS Werk ist Männergesangvereinsmusik in gutem Sinne, das Leidige daran ist nur, daß sie Musik zu einer griechischen Tragödie sein soll. Und das ist sie nun ganz und gar nicht. Es geht ein Biedermannston durch das Ganze, der in Verbindung mit dem tragischen Stoff oft gerade das Gegenteil einer tragischen Wirkung hervorruft. Das Ärgste in diesem Punkte leistet sich MARKULL in dem Chore „O herrliches Salamis“. Da merkt man deutlich, wie er, nun des trocknen Tons gründlich satt, mal endlich mit einer „recht schönen“ Kantilene loslegen muß. Strophe und Gegenstrophe haben gleichen Rhythmus, daher bekommen sie auch *gleiche Melodie*. Paßt diese „Melodie“ mit ihrer schlappen Backfischsentimentalität auch wenig für die Mannen eines Recken wie Aias, so läßt sich zu ihrer Entschuldigung allenfalls annehmen, der Komponist spinne den Faden des in den ersten Zeilen enthaltenen Gedankens weiter, um durch das Verweilen bei dieser lyrischen Unterströmung, bei der Erinnerung an die liebliche Salamis, den Gegensatz zwischen Heimat und Fremde zum Ausdruck zu bringen. In der zweiten Strophe wird aber die Sache anders, da wenden sich die Gedanken des Chors nun dem *Herren* der Insel zu; jene Unterströmung ist also nicht mehr vorhanden, Betrachtung des Charakters ist an Stelle der rein landschaftlichen Stimmung getreten. Da aber der Komponist nun auch zu diesem total veränderten Stimmungsbilde dieselbe Melodie schreibt, so ergibt sich aus dem Widerspruch zwischen Melodie und Gedicht ein geradezu komischer Kontrast. Hier ist er.



Einen so vergnügten Charakter hatte eigentlich „die göttliche Wut“ des Aias nicht; es kommt aber noch besser:



Die beiden über die Singstimme gesetzten Zeilen geben die entsprechenden, übrigens auch sehr geschmackvoll deklamierten Verse der ersten Strophe. Da hat denn doch Macfarren erheblich taktvoller eine ganz einfache Melodie und zwar mit hübscher Beziehung auf den gegenwärtigen Aufenthalt des Chores „in phrygischer Tonart“ geschrieben. Seiner stürmischen Einleitung glaubt man auch eher den Wahnsinn des Aias, als Markulls „Trotzmotiv“ den Trotz, womit er zu allem Überfluß auch noch den erschütternden Monolog des Helden stört. Beethoven hats übrigens schon „vorempfunden“ in den Anfangstakten seiner grandiosen Koriolan-Ouvertüre, wo er mit geradezu lapidaren Strichen unter Anwendung fast lächerlich einfacher Mittel hinwirft, was wir mit dem Namen

Koriolan verbinden, den Begriff des unzähmbarsten Trotzes. Bei dieser „Seelenverwandtschaft“ nimmt sich MARKULLS Motiv aber doch recht winzig neben jenem aus.

Wenden wir uns zu EURIPIDES. So reichlich wie für SOPHOKLES fließen die musikalischen Quellen bei weitem nicht. Nur wenige seiner Tragödien sind in der Neuzeit wieder komponiert worden. Wie er im Altertum schon heftig angegriffen worden ist, so ist er auch später noch verkannt worden. Und doch ist gerade er mit seinem negativen Zuge und seiner Realistik fast modern zu nennen. AISCHYLOS und SOPHOKLES glauben an die Götter, der Mythos gilt ihnen als unverrückbar Feststehendes, in ihm suchen sie die Probleme des menschlichen Lebens zu begreifen; tiefernste Religiosität ist der Grundzug ihres Wesens. EURIPIDES ist Realist und Pessimist, er glaubt nicht mehr in dem Sinne an die Götter wie sein Volk, seine Gottheit trägt keinen *persönlichen* Charakter, und so wird ihm der Mythos, von dessen traditioneller Stellung im Drama aber auch er nicht loskann, nur mehr zum Substrat seiner eignen Gedanken; seine Helden, tragen sie gleich die Namen vorweltlicher Heroen, sind Menschen von unserm Fleisch und Bein, wirkliche Menschen mit menschlichen Leidenschaften, Neigungen und Irrungen. Ihn also schlechthin mit den beiden andern zu vergleichen und dann als nervösen Verfallzeitler zu bezeichnen, wäre ganz verkehrt. Er ist nicht minder ernst und sittlich als jene, nur sieht er das Leben unter einem andern Gesichtswinkel.

> In langen schlummerlosen Nächten grübelte ich,
> Woher der Menschen Not und Elend stammt.

Das ist das Leitmotiv für ihn. Und da ist ihm eins klar geworden:

> Das menschliche Leben ist Jammer und Not,
> Erlösung und Frieden ist nirgend.
> Wohl gibt es ein anderes seliges Sein,
> Doch liegt es verborgen in Dunkel und Dunst;
> Drum klammert die eitle Liebe sich fest
> An den gleißenden Schimmer der irdischen Welt,
> Bloß weil sie ein andres Leben nicht kennt,
> Kein Auge die Schatten des Todes durchmißt,
> Wahnbilder des Glaubens uns irren.

Was ihn von den beiden andern Tragikern scheidet, ist seine Weltanschauung. Mit dieser tritt er nun an den nun einmal für die Tragödie, das religiöse Festspiel gegebenen Stoff heran — und da klafft der Riß zwischen Stoff und Behandlung. Wenn irgend

Zolas Definition des Kunstwerks als „ein Stück Natur, durch ein Temperament gesehen“ zutrifft, so ist es für das euripideische Drama. Nur aus seiner Individualität ist seine Dichtung zu verstehen — darin liegt ein Grund für seine Zurücksetzung. Mendelssohn hatte die Medea für unkomponierbar erklärt. Und doch ist gerade die Lyrik der Chorlieder des Euripides wundervoll. Hier eine Probe aus Phaidra (nach der Übersetzung von v. Wilamowitz-Moellendorf):

O wär ich von hinnen,
O daß mich die Satten der Wolken umfingen,
Ein Gott mich befiedert
Den Scharen der Vögel des Himmels gesellte;
Dann schwäng ich mich über die wogende Salzflut
Zu Adrias Küsten, Eridanos Strudel,
Wo Helios' Töchter um Phaeton klagen,
Es rinnen die Tränen der Mädchen zum Meere,
Gerinnen zu gleißendem Bernstein.

Zum Garten der Götter
Der Flug mir gelänge,
Wo menschlichen Schiffern der Alte der Tiefe
Zu fahren verwehrt,
Wo Atlas die Grenzen des Himmels behütet,
Und Hesperos' Töchter die güldenen Äpfel.
Da steht der Palast, wo der König der Götter
Die Hochzeit begangen, da sprudelt der Nektar,
Da spendet die Erde, die ew'ge, den Göttern
Die Speise des seligen Lebens. —

Ist das nicht derselbe sehnsüchtige Zug, der durch unsere gesamte Lyrik geht, der gerade dem Wesen des deutschen Stammes ganz besonders eigentümlich ist?

Man meint, daß sich hier wie von selbst die Musik dazu einstellen müßte.

Allerdings mögen die steifledernen Produkte der Übersetzungsunkunst früherer Zeit hier ganz besonders abgeschreckt haben. Den Stoff zu unzähligen Opern des 18. Jahrhunderts haben die euripideischen Tragödien wohl hergegeben, in ihrer ursprünglichen Gestalt sind nur wenige komponiert worden. Die Musik zum *Hippolytos* von Adolf Schulz, in der Übersetzung von Fr. Fritze 1851 im Königlichen Schauspielhause zu Berlin aufgeführt, ist nicht gedruckt, es läßt sich also nicht darüber urteilen, doch soll der Eindruck nicht

ungünstig gewesen sein [1]). So bleibt von deutschen Werken nur noch die *Medea* (nach DONNER) von EMIL TAUBERT übrig. Die Entstehung dieses Werkes geht gleichfalls auf einen Wunsch FRIEDRICH WILHELM IV. zurück; er wollte nach der Antigone auch eine Euripideische Tragödie hören, und da MENDELSSOHN die Komposition abgelehnt hatte, so besorgte der Hofkapellmeister TAUBERT die Musik, bei der er sich zwar nach MENDELSSOHNS Urteil alle mögliche Mühe gegeben hatte, gleichwohl aber seinen Zweck verfehlte. Nicht nur, daß er die Strophen in lauter Solostimmen auflöste, wodurch er der Absicht des Dichters geradezu zuwiderhandelt, er verfuhr auch mit der Dichtung durch willkürliche Weglassungen oder Wiederholungen so eigenmächtig, als ob es sich um ein beliebiges Opernlibretto handelte, nicht aber um ein griechisches Kunstwerk, dessen Verständnis er durch seine Musik ehrfurchtsvoll fördern sollte. Heut würde diese saft- und kraftlose Komposition niemandem mehr Freude machen. Möge der Staub der Archive ihr leicht sein.

Auch über des Engländers HENRY GADSBYS Alkestis (zu einer englischen Übersetzung) läßt sich kurz hinweggehen. Die Musik ist nach MENDELSSOHNschem Rezept fabriziert, aber GADSBY ist noch lange kein MENDELSSOHN. Ich habe nicht einen einzigen Takt darin gefunden, der harmonisch oder melodisch interessant wäre. Die übrigen englischen Kompositionen, die am Schlusse dieser Arbeit aufgeführt sind, konnte ich nicht erlangen.

Es bleibt in unserer Darstellung nur noch AISCHYLOS übrig, der älteste der drei großen Tragiker, der von jeher als der größte anerkannt worden ist. Wie seine Oresteia in Athen den Preis erhalten hat bei ihrer Uraufführung, so hat sie zu allen Zeiten für ein Werk von überragender Größe gegolten. Obwohl nun gerade in seinen Tragödien der lyrische Strom ganz besonders breit und machtvoll daherflutet, breiter bei weitem als in denen des SOPHOKLES oder EURIPIDES, so sind doch lange Zeit die Komponisten mit nicht genug anzuerkennender Zurückhaltung diesem Riesen aus dem Wege gegangen. An gelegentlichen Versuchen und Anregung hat es freilich auch hier nicht gefehlt [1]). Interessant ist die Stellung, die ein Musiker von Bedeutung, wie MENDELSSOHN, zu dieser Frage genommen hat. Vom König FRIEDRICH WILHELM IV. war ihm die

1) Wenn Komponisten von weiland Sensationsopern wie HEROLD und MEYERBEER — ersterer den Prometheus (in der Übersetzung von LÉON HALÉVY, letzterer die Eumeniden — verpflasterten — Pardon, vertonten, so dürfte diese Notiz jeden Musikverständigen veranlassen, das *ver-* hier im schlimmsten Sinne zu nehmen.



Vertonung der Chöre aus den Eumeniden nahegelegt worden. Aber er hatte abgelehnt, war ihm doch schon die Aufführung der Medea als ein gänzlich verfehltes Experiment erschienen. Da seine Weigerung den König betrübt hatte, machte Geheimrat BUNSEN nochmals den Versuch, den Künstler für den Plan zu gewinnen und schloß sein liebenswürdiges Schreiben mit den Worten: „Die Welt bedarf neuer Lebenselemente. Glücklich, wer helfen kann, sie zu schaffen". Er hofft geradezu von MENDELSSOHN die Begründung eines neuen Kunststils[1]). Doch dieser blieb fest. Wie er sich bereits TIECK gegenüber ausgesprochen hatte, hielt er nicht nur die Aufführung, sondern vor allem die Komposition des Werkes für eine überaus schwere, vielleicht unlösbare Aufgabe. Und wie er aus künstlerischer Gewissenhaftigkeit sich scheute, mit einer Musik, an deren Gelingen er selbst nicht glaubte, vor die Öffentlichkeit zu treten, so war er andererseits eine zu vornehm denkende Natur, als daß er den Befehl des Königs zum Deckmantel seines Mißlingens hätte nehmen wollen. „Ich werde", so heißt es weiter in seiner Antwort an BUNSEN, „den Befehlen des von mir sehr geliebten Königs jederzeit Folge leisten, auch mit Hintansetzung meiner persönlichen Wünsche und Vorteile. Kann ich es aber nicht mit gutem künstlerischen Gewissen, so werde ich aufrichtig meine Bedenken oder meine Unfähigkeit darzulegen suchen, und dringe ich damit nicht durch, so muß ich gehen. Das mag im Munde eines Musikers wohl lächerlich klingen, aber soll ich an meiner Stelle nicht ebensogut diese Verpflichtungen fühlen wie andere an der ihrigen? Soll ich in diesem mir persönlich so wichtigen Verhältnis die Grundsätze der Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit nicht befolgen, denen ich mein ganzes Leben nachgestrebt habe? . . . Ein kühler, zweifelhafter, verdrossener Arbeiter darf ich diesem Könige nicht sein; *so* kann er mich nicht brauchen. *So* bin ich ihm unnütz und *vernichte mich selbst*[2])."

Wahrlich, eine echt künstlerische Gesinnung, mit der er eine Idee ablehnt, von der er sich nicht innerlich ergriffen fühlt. Er blieb auch dabei, als der König von ihm die Komposition der Chöre zu der durch TIECK verkürzten und in *ein* Stück zusammengezogenen (!) Trilogie wünschte. Nachdem er sich auf das ernsteste mit dem ganzen Werke beschäftigt und auf alle Weise versucht hatte, den Chören eine musikalische Seite abzugewinnen, kam er zu dem Ergebnis, daß er nicht imstande sei, auch nur bei einem derselben die Aufgabe so zu lösen, „wie es die Hoheit des Gegenstandes erforderte."

---

1) MENDELSSOHN, Briefe S. 522.
2) Briefe S. 525.

Denn „hier konnte es sich nicht darum handeln“, so schreibt er, „irgend passende Musik zu den Chören hinzuschreiben, wie es jeder Komponist, der der äußeren Formen mächtig ist, fast zu allen Worten können soll, sondern die Aufgabe war, aus aischyleischen Chören Musikstücke im heutigen guten Sinne zu bilden, die die Bedeutung dieser Chöre mit unsern Tonmitteln ausdrückten und belebten“. Und für diese Riesenaufgabe hielt er keinen der lebenden Musiker hinreichend befähigt, am *wenigsten sich selbst*[1]).

Man glaube nicht, daß die letzten Worte Koketterie sind. MENDELSSOHN log nicht, sondern es ist wirkliche Bescheidenheit. Mag man sich zu seiner ohne Zweifel mehr und mehr verblassenden Musik stellen wie man will, die Persönlichkeit MENDELSSOHNS wird jeden sympathisch berühren, der einmal in seinen Briefen geblättert hat.

Mit seiner Ansicht über die Unkomponierbarkeit der Oresteia hat er lange Zeit recht behalten, wie denn überhaupt die Vertonung aischyleischer Tragödien in praktischer Hinsicht zu den undankbarsten Aufgaben zählt, worauf noch zurückgekommen werden wird. Immerhin gibt es auch hier einige Werke, die es vollauf verdienen, besprochen zu werden. Das bekannteste davon sind die „Perser“ des Erbprinzen BERNHARD von Sachsen-Meiningen (auch in Breslau und Schweidnitz, dort von Schülern des Gymnasiums, aufgeführt). So weit es den modernem Musiker möglich ist, hat sich der Komponist in die Gefühlswelt der Alten versenkt, das ist unbedingt anzuerkennen. Die Musik ist überaus einfach und durchweg würdig gehalten, nur der — vom Übersetzer KÖCHLY hinzugedichtete — Schluß trägt den Charakter eines Opernfinale. Die tiefe Stimmlage der größtenteils unisono gehaltenen Chöre gibt der Musik ein dunkles Kolorit, das der trauervollen Stimmung der persischen Edelgreise durchaus angemessen ist. Umgekehrt wie MENDELSSOHN opfert der Komponist lieber eine hübsche melodische Phrase, als daß er ihr zu Gefallen in Widersinn mit der Dichtung geriete. Indem er dem heimkehrenden Xerxes Gesangspartie zugedacht hat, vermeidet er auch das Melodram. Auch die von Kapellmeister WACKERMANN besorgte Instrumentation ist entsprechend und maßvoll.

Zu der Orestie — in der Übersetzung von Professor von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF — hat der geniale Schöpfer der „Ingwelde“, MAX SCHILLINGS, eine Musik geschrieben, die bei ihrer Uraufführung im Königlichen Hof- und Nationaltheater zu München am 19. April 1902 große Anerkennung gefunden hat. Es wird dem Werke, das im Druck noch nicht vorliegt, ein großer Reichtum an eigenartig-

1) Ebenda S. 544, gerichtet an d. Geh. Kabinettsrat MÜLLER.

schönen, melodisch-archaistischen Wendungen und eine wundervolle Orchestration nachgerühmt, obwohl andererseits nicht verkannt wird, daß auch diese Musik den Inhalt des Dramas nicht voll erschöpft.

Näheres war leider darüber nicht in Erfahrung zu bringen.

Das sind die beiden einzigen Werke, die vorläufig für Deutschland in Frage kommen[1]). Für Frankreich ist nur J. MASSENET noch zu erwähnen, der zu einer freien Übersetzung der Orestie unter dem Titel „les Erinnys“ durch LECONTE DE LISLE eine Ouvertüre, zwei Intermezzi und ein Melodram schrieb. Dagegen haben in England die Universitätsaufführungen griechischer Schauspiele in Oxford und Cambridge auch einige Kompositionen aischyleischer Tragödien gezeitigt, von denen wenigstens eine, der Agamemnon von HUBERT PARRY, zu erlangen war. Von allen bisher besprochenen Werken scheint mir das PARRYsche das einheitlichste, soweit Einheitlichkeit zwischen antiker Dichtung und heutiger Musik für uns zu erzielen sind. Alle andern schon erwähnten Komponisten drücken die Gefühlswerte der griechischen Dichtung in moderner Tonsprache aus. Am weitesten darin geht STANFORD, der ohne Zweifel stark von WAGNER beeinflußt ist. Aus dem geistigen Erfassen der Dichtung entquillt ihm eine Musik, die unbedingt die Quintessenz derselben widerspiegelt, aber in einer Weise, wie ein moderner Musiker den Gefühlsinhalt einer Dichtung, die er in sich aufgenommen hat, in Töne umsetzt. Dabei ist die Kunst zu bewundern, mit der er seine blühende Lyrik immer noch mit den griechischen Quantitäten in Einklang zu bringen versteht. PARRY archaisiert mit vollem Bewußtsein durchweg, nicht sowohl in seinem Melos als vielmehr in dem, was ein Wesentliches der altgriechischen Musik war, in dem *scharf präzisierten Rhythmus* der Verse. Er geht in seiner Behandlung der Chorlieder hart bis an an die Grenzen des heut noch Möglichen, selbst auf die Gefahr hin, gelegentlich monoton zu werden. Die ersten 20 Verse der Parodos (bis πέμπεν παραβᾶσιν Ἐρινύν) sind *nur* Rhythmus; der Chor singt alles auf einen einzigen Ton. Selbstverständlich legt diese streng rhythmische Behandlungsweise seiner Melodik erhebliche Fesseln an. Wer breit angelegte „Melodien“ darin sucht, nehme das Buch nicht erst zur Hand. Und doch ist das Werk überaus interessant und anziehend. Es lehrt, wie innerhalb jener Schranken Melodiebildung, und zwar wertvolle Melodiebildung, immer noch möglich ist. Sehen wir von dem Orchester ab,

1) BEETHOVENS Prometheus hat mit der gleichnamigen Tragödie des AISCHYLOS nichts zu tun, der eigentliche Titel lautet „Die Geschöpfe des Prometheus“, Ballet von VIGANO.



so dürfte PARRYS Agamemnon am ehesten den Vorstellungen entsprechen, die wir uns von einer alten Tragödienmusik machen. Aber auch das Orchester scheint nirgends überladen. Die Führung der melodischen Linie fällt ihm allerdings in den meisten Fällen zu, doch wächst es nirgends über den Chor hinaus zum selbständigen Bilde der seelischen Vorgänge, trotzdem bringt es sie zum Ausdruck. Darum ward vorhin gesagt, es sei wohl die einheitlichste aller bisher geschaffenen antiken Musiktragödien.

Ob allerdings diese Musik bei dem großen Umfange des Werkes auf die Dauer schließlich nicht doch ermüdend wirkt, ist eine andere Frage; jedenfalls ist PARRYS Versuch, der griechischen Tragödie auf diese Weise beizukommen, durchaus neu und verdient die größte Beachtung, wie andererseits das, was er in dieser selbstgewählten Beschränkung geleistet hat, alle Anerkennung verdient. Hierbei ist übrigens daran zu erinnern, daß sein Werk, wie alle die englischen, für akademische Aufführungen (an den Universitäten Oxford und Cambridge) geschrieben ist, also für Kreise, die dem antiken Wesen doch näher stehen, als das große Tagespublikum. Wie das sich mit einem Agamemnon abfinden wird, ist doch wohl eine andere Frage.

Wie jeder Mensch eine Physiognomie hat, nach der man ihn beurteilt, so hat auch jedes Zeitalter eine, die nicht minder charakteristisch ist. Denn der jedesmalige Zeitgeist gleicht einem scharfen Ostwinde, der durch alles hindurchbläst. Daher findet man seine Spur in allem Tun, Denken, Schreiben, in Musik und Malerei, im Florieren dieser oder jener Kunst: allem und jedem drückt er seinen Stempel auf.
SCHOPENHAUER, Zur Metaphysik des Schönen.

Wer es der Mühe für wert gehalten hat, den vorausgegangenen Untersuchungen so weit zu folgen, wird die Überzeugung gewonnen haben, daß die Vertonung einer griechischen Tragödie ein bisher ungelöstes, ja wohl überhaupt unlösbares Problem ist. An sich ist es durchaus möglich eine schöne und stimmungsvolle Musik dazu zu schreiben, das hat namentlich STANFORD bewiesen, es ist auch möglich, sich in gewissem Sinne dem antiken Musikstil zu nähern, wie wir an PARRYS Agamemnon gesehen haben, obwohl gerade diese Art der Behandlung ganz besonders bedenklich erscheint. PARRY ist übrigens auch der einzige, der so verfahren hat. Es liegt auch viel näher, daß ein moderner Musiker bei weitem mehr Wert auf die Wiedergabe des dichterischen Gehalts als auf die Erreichung der alten Kunstformen legen wird. Denn das ewig Menschliche in dem hellenischen Kunstwerke spricht zu uns heut genau so, wie einst zu denen, für die die Dichter es schufen, sind doch die menschlichen Leidenschaften und Empfindungen ihrem Wesen nach zu allen Zeiten gleich und die Unterschiede in den verschiedenen Kulturen bei den einzelnen Völkern nur graduell — Dauer des Inhalts im Wechsel der Form — aber eben darin liegt die Schwierigkeit für die Anpassung des heutigen Komponisten an das antike Kunstwerk. Ihrer keiner wird auf die reichen Ausdrucksmittel seiner Kunst verzichten wollen, um die Seele der Handlung widerzuspiegeln. Jeder von dem Gedicht wahrhaft Ergriffene wird sein Orchester in den ausdruckvollsten Tönen mit Antigone klagen, mit Aias rasen, mit Ödipus verzweifeln lassen. Tut er es aber, dann pfropft er auf das antike Kunstwerk ein modernes, das, mag es in seiner Art noch so vollendet sein, jenem wesensfremd ist. Man wolle nicht falsch verstehen. An der Fähigkeit eines modernen Komponisten, sich eine griechische Tragödie ganz zu eigen zu machen, wird hierdurch nicht gezweifelt — unsere großen Meister der Neuzeit sind alles Männer

von ausgezeichneter Bildung, bei denen die Lektüre eines griechischen Dramas dieselben Stimmungen auslösen wird, wie etwa bei dem antiken Menschen, aber *wie* sie in ihrer Kunst diese Stimmungen ausdrücken werden, das kann, selbst bei dem Streben nach denkbar größter Einfachheit, nur modern sein. Sie sagens eben in ihrer Sprache, d. h. der musikalischen Ausdrucksweise des 19. oder 20. Jahrhundert — und da klafft der Riß zwischen Antik und Modern. Eine organische Einheitlichkeit zu erzielen ist also unmöglich. Unter diesem Gesichtspunkt ist das schon erwähnte Urteil Richard Wagners über Mendelssohns Antigone zu betrachten. Obwohl keiner so befähigt war, für jede Situation, für jede Regung der menschlichen Seele den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu finden, wie er, so hat er dennoch den Gedanken an eine Komposition der griechischen Tragödie von sich gewiesen, weil er von der Unmöglichkeit der Verschmelzung zweier so heterogener Kunststile, wie das antike Drama und die neuzeitliche Musik nun einmal sind, überzeugt war.

Noch etwas anders kommt hinzu. Das antike Drama ist trotz all seiner Herrlichkeit nicht auf der modernen Bühne heimisch geworden, so sehr sich auch die heutige Bühnenkunst bemüht hat, es in die würdigste Erscheinung treten zu lassen. Die Aufführung einer griechischen Tragödie — von Schulaufführungen ganz abgesehen — ist ein Experiment geblieben, welches sich nur an den engen Kreis der klassisch Gebildeten wenden konnte. Was sich der dauernden Wiederbelebung der dramatischen Poesie der Alten hindernd in den Weg stellt, ist in erster Linie die *fremdartige Form.* Als reifstes Erzeugnis eines gänzlich anders gearteten Volkes, unter gänzlich andern Kulturverhältnissen entstanden, läßt sich das religiöse Festspiel der Griechen nach den ästhetischen Gesetzen und Forderungen, die wir an ein Drama stellen, gar nicht messen, darum wird seine Wirkung immer nur bedingt sein können, und darum wird die antike Tragödie niemals Raum gewinnen auf der modernen Bühne mit ihren Leinwandkulissen, ihrem elektrischen Licht, mit ihrem gemalten Himmel. Ich bin gefaßt auf Widerspruch zu stoßen, aber gerade ebenfalls die höchste Achtung vor dem heiligen Geist der dramatischen Kunst der Alten veranlaßt mich zu der Behauptung, daß eine wirkungsvolle Inszenierung eines griechischen Dramas eben nur möglich war auf dem Boden des altgriechischen Landes vor Hellenen als Zuschauern. Übergewaltig wie das Drama war auch die Skene, auf der es sich abspielte — ein einfacher Bau von riesigen Dimensionen, über ihm als Dach der ewig blaue Himmel des Zeus, bestrahlt von des Helios allschauendem Auge, und als fernere

Staffage das klippenreiche Gestade des Hellenischen Meeres — das war die Welt, in der die Heroen der Vorwelt durch die Kunst ihrer Dichter wieder auferstehen mochten. Autochthonen, Kinder des eignen Bodens, in des Wortes vollster Bedeutung sind sie, wie wollen sie atmen können in der dumpfen Luft unserer Prunktheater? Ich kann mir nicht helfen, jede öffentliche Aufführung einer griechischen Tragödie kommt mir vor wie der Versuch, einen abgestorbenen Organismus, der sein Leben gelebt und erfüllt hat, durch galvanische Ströme zu den künstlichen Zuckungen eines Scheinlebens wiederbeleben zu wollen. So habe ich auch die begeisterten Berichte von Orange, dem „französischen Bayreuth", wo man neben antikisierenden Dramen auch wirklich antike aufführt, nur mit gemischten Empfindungen lesen können.[1]) Vorläufig sind nur SOPHOKLES und EURIPIDES dort aufgeführt worden, deren Dramen für die äußere Seite der Inszenierung weiter keine Schwierigkeiten darbieten. Ist man nun aber einmal „antik", so sei man es auch ganz, und dann müßte in erster Linie die Oresteia an die Reihe kommen. Wie aber dann? Wie wird der groteske Zug der Erinyen „der Fackel düsterrote Glut" in den Händen bei greller Tagesbeleuchtung auf uns, an dunkle Bühne und dunklen Zuschauerraum Gewöhnten wirken? Man kann sichs nicht anders als geradezu unerträglich vorstellen. Die Griechen aber kannten es nicht anders, ihre Phantasie mußte stark genug sein, sie da Finsternis sehn zu lassen, wo ihre Dichter sie wollten, und diese kamen ihren Hörern wieder dadurch zu Hilfe, daß sie durch Stimmungsmalerei gegebenenfalls den Begriff so deutlich als möglich unterstrichen.

Und was den Chor anbetrifft, wird er für uns nicht immer ein fremdartiges Element bleiben? In der Oper lassen wir ihn uns nur so lange gefallen, als er wirklich etwas *Schönes* zu singen hat. Über seine Gesten, seinen Auf- und Abmarsch wird sich gewiß schon jeder einmal geärgert haben —

heia, wie taumeln die Tölpel dahin!

Im griechischen Drama ist er vollends während der ganzen langen Handlung anwesend. Werden sich alle technischen Schwierigkeiten, die sich daraus für die Choreuten ergeben, so weit überwinden lassen,

1) Pädagogisches Archiv. Jahrg. 46, Heft 10—12. Leider ist der betr. Bericht in vieler Beziehung recht oberflächlich gehalten, den eigentlichen Kern der Sache, den Chor und seine Verquickung mit moderner Musik berührt er gar nicht. Der Berichterstatter scheint auch unmusikalisch zu sein, sonst würde er bei der Aufführung von Racines Athalie nicht von der „unvergleichlichen MENDELSSOHNschen Musik" sprechen, die notorisch zu dem schwächlichsten gehört, was MENDELSSOHN überhaupt geschrieben hat.



daß er niemals störend auffällt? Das sind alles doch Fragen, die für uns selbst bei „Musterleistungen“ wie in Orange in Betracht kommen.

Zweitens wird der fremdartige Stoff bei einem modernen Publikum auf mindestens sehr geteiltes Interesse stoßen. Menschliche Probleme liegen allen zugrunde, aber die religiösen oder politischen Beziehungen, die damit verflochten sind, werden in der Hauptsache doch unverstanden bleiben. Wenn WILAMOWITZ im Vorwort zu seiner klaren und feinsinnigen Übersetzung der Orestie bemerkt: „Erläuterungen braucht der *Leser vielleicht mehr, als ich gebe*“, so hat er an seinem Werk den Versuch einer öffentlichen Aufführung selbst gerichtet. Oder wird ein Drama, das schon bei seiner Lektüre eines erklärenden Apparats bedarf, von der Bühne herab verständlich sein? Seien wir ganz ehrlich: wer wird, wenn er nicht wirklich mit dem Leben der Antike vertraut ist, dem griechischen Dichter im einzelnen folgen können, wenn er Stellung nimmt zu den religiösen oder politischen Strömungen seiner Zeit? AISCHYLOS kämpft in seiner Oresteia für die Integrität des Areopag, er ist überzeugter Gegner des neueindringenden Apollokults, als dessen Apostel SOPHOKLES auftritt. Vollends im Prometheus wird uns ein rein mythologischer Stoff vorgeführt. Was gilt einem modernen Publikum Areopag, Apollokult, Prometheus? In der Orestie tritt uns überdies noch ein anderes fremdes Element in den Gestalten der Erinyen entgegen, das für uns kaum zu einem wirklichen Gefühlswerte wird werden können, wenngleich wir durch SCHILLERS Kraniche des Ibykus schon mit ihm bekannt geworden sind. Wenn unsere romantische Geisteroper Dämonen und Gespenster auftreten läßt, so rechnet sie immer mit Vorstellungen, die tief im Volksglauben wurzeln.[1]) Für die Erinyen-Eumeniden aber fehlt uns jede Analogie. Das sind keine Gespenster, auch nicht die Verkörperung eines Abstraktums, des bösen Gewissens, als das sie nur allzuleicht genommen werden, denn sie rächen nicht *jeden* Mord, sonst hätten sie ihr Amt schon an Klytämnestra üben müssen, sondern nur den Muttermord. Für den Hellenen hatten sie also ganz ausgesprochene bestimmteste Wesenheit; was sind sie uns?

Und zum dritten, es fehlt uns eben die Musik, ohne die das griechische Drama nur ein Torso ist, die wie die Dichtung ureigenstes Werk des Dichters, des Hellenen, war. Denn hier handelt es sich um

1) Man könnte hier MARSCHNERS „Vampyr“ dagegen einwenden, der eine bei den Balkanvölkern und Schotten heimische Sage behandelt, indes wir haben in unserer Mythologie Verwandtes — sollte nicht unsere Werwolfsage auf die gleiche Wurzel zurückgehen wie jene?



ein Gesamtkunstwerk. Manches in der Dichtung, was uns jetzt unmotiviert oder sprunghaft erscheint, würde uns durch sie klar werden.[1]) Wenn wir aber die Musik wiederfänden, so ist doch die große Frage, ob sie zu uns in derselben Weise sprechen würde, wie zu den Griechen. Der gleichen Gefühlssphäre entsprungen wie die Dichtung, ebenso autochthon wie sie, würde sie wahrscheinlich gar nicht mehr vermögen uns all die feinen Differenzierungen zu vermitteln, die das in dieser Beziehung ganz anders geschärfte Ohr der Griechen heraushörte[2]), während das unsere durch die unermeßliche Fülle der Ausdrucksmittel, die die Musik gewonnen hat, geradezu verwöhnt ist. Wie kurz ist im Grunde die Spanne Zeit, die verflossen ist, seit Papa Haydn seine Sonaten und Sinfonien schrieb, und doch hat sich in ihr die Musik in solcher Weise entwickelt, daß wir heut kaum anders als mit gutmütigem Lächeln auf den freundlichen alten Herren mit seinem naiven Kindergemüt und seinem — allerliebsten Zöpfchen blicken, wenn er uns im Konzertsaale einmal begegnet. „Als der Großvater die Großmutter nahm“ — nicht viel weiter liegt seine Zeit zurück. Zwischen uns aber und der Musik des fünften Jahrhunderts liegt die Kleinigkeit von nahezu zweieinhalb Jahrtausenden Menschheitsgeschichte und Kulturentwickelung.

Widerspruch überall in der Welt. Durch unser höheres Schulwesen geht eine Strömung, die möglicherweise mit der Ausschaltung des Griechischen aus dem Unterrichtsbetrieb enden wird. Man wird sich dann auch an den Gymnasien, wie bereits schon an den Realgymnasien geschehen, auf die Lektüre deutscher Übertragungen beschränken. Diesem Zwecke sollen in erster Linie die Übersetzungen griechischer Tragödien von Prof. von Wilamowitz-Moellendorff dienen. Das ist sehr verdienstlich, und es ist auch berechtigt, wenn er gegen die polemisiert, die alle derartige Bestrebungen verwerfen unter dem Hinweis, wer die Dramen lesen wolle, sie griechisch lesen möge. „Ja wo denn?“ fährt er aber dann fort, „wohl bei denen, die so reden, wohl auf den preußischen Schulen? Das Griechisch, das da gelernt und vielfach auch gelehrt wird, kenne ich, — ich will hier nichts darüber sagen. Diese Halbheit, die weder die ganze Wissenschaft erfassen kann noch die Hoffart des Bildungsphilisters fahren lassen mag, ist ganz wesentlich schuld, daß die Deutschen mit dem Klassizismus auch die Klassiker verwerfen“. Und so wendet er sich

---

1) So u. a. vielleicht die Kürze des 3. Akts des Philoktet, die schon Lessing auf eine ganz andere Art der Deklamation der Interjektionen als der der gebundenen Rede zurückführt. Siehe Laokoon I.

2) Riemann a. a. O. S. 147. Guhrauer, Altgriech. Programmmusik, Progr. Wittenberg 1904, Nr. 300.

an die, die sich den Wahn, Griechisch gelernt zu haben, nicht erst abzugewöhnen brauchen, an die, die unverdorben, event. ungebildet nach dem reinen Lebenswasser einer echten Kunst dürsten. Vielleicht wird dadurch in ihnen die Lust Griechisch zu lernen erweckt, nachdem sie erkannt haben, daß es sich lohnt es zu lernen, „aber erst lohnt, wenn mans ordentlich lernt". — Ja, wie denn? Soweit die letzteren in Frage kommen, dürfte das doch einigermaßen schwer halten. Mag der griechische Unterricht an den Gymnasien auch elementar sein — und das muß er, wenn er Nutzen stiften soll, eine gewisse Grundlage gewährt er doch, und es soll auch gelegentlich unter denen, die es dort lehren, Männer geben — Verfasser dieses Aufsatzes nimmt sich ausdrücklich davon aus, um nicht auch in den Verdacht jenes oben gerügten Bildungsdünkels zu kommen, und quittiert nur im Namen seiner klassisch-philologischen Kollegen für das ihnen gemachte Kompliment — die es recht gut verstehen und in jenem elementaren Rahmen auch ganz gut zu lehren wissen, so daß schon mancher Abiturient einen leidlich klaren Begriff „von des attischen Reiches Herrlichkeit" mit hinausgenommen hat — oder sollte WILAMOWITZ nicht an diesem oder jenen Schüler herzliche Freude gehabt haben, der dann hinging um in seinem Geiste an einer höheren Schule Griechisch zu lehren? „Traurig wäre das, traun!" Übrigens hat ja auch gar nicht die Schule die Aufgabe, ein historisches Verständnis eines Kunstwerks zu erzielen, sondern nur ein ästhetisches. Wenn noch irgend wo der Platz ist, wo die alten Dichter das wirken können, was der prächtige alte Komödienschreiber der Athener von ihnen fordert, „daß sie besser machen die Menschen", so ist es eben die Schule. Ist aber hier das Medium, der *Unterricht* so schlecht, wie v. WILAMOWITZ meint, wer trägt denn dann die Verantwortung dafür? Wer ist denn schuld, wenn die kritische Methode auch auf den Schulunterricht angewendet worden ist, als eben der Unterricht an der Hochschule, der vielfach nichts anders gezeitigt hat als öde Kritikaster, die aus einem Kunstwerk jedes Leben verdrängen, indem sie es auch hier — im Schulunterricht — zum Objekt kritischer Untersuchungen machen, die oft genug auch danach sind! Oder woher kommt denn der schöne landläufige Begriff, der im allgemeinen mit dem Worte „klassischer Philologe" verbunden wird[1])? Seine Herren

1) Es ist interessant zu sehen, welche Beobachtungen in diesem Punkte auch ein ganz Großer — wenn auch nicht Philologe — gemacht hat. Ich komme hiermit nochmals auf jenen schon erwähnten Brief WAGNERS an NIETZSCHE, der Herrn Prof. von WILAMOWITZ übrigens gleichfalls angeht, zurück. Darin schreibt er u. a. „Ich glaube nicht, daß es einen für das klassische Altertum begeisterteren Knaben gegeben haben kann als mich, zu der Zeit,

Kollegen an den andern Hochschulen werden sich bei Prof. v. Wilamowitz höflichst bedanken für das Kompliment, welches er indirekt auch ihnen gemacht hat. Ohne Zweifel, wenn einer berechtigt ist, an der mangelhaften Erfüllung der Forderungen der humanistischen Fächer an den Gymnasien Kritik zu üben, so ist es v. Wilamowitz, aber eben von der Höhe seines Könnens aus sollte er loyaler urteilen. Und schließlich ist es doch ein Unterschied, ob einer ein ganzes Menschenleben „bis zur psychischen und physischen Erschlaffung" sich den Studien seiner Neigung widmet, oder nach einem Tage voller Schularbeit sich ein paar Stunden für jene abstiehlt. Jedenfalls ist es unbillig, den Schulunterricht in einem Buche zu diskreditieren, welches für Kreise bestimmt ist, die nicht nur jenem fernstehen, sondern oft genug, sei es auf Grund eigner Mißerfolge oder der ihrer Söhne, der höheren Schule ohnehin schon gram sind.

Ob aber nach Beseitigung des Griechischen die alten Dichter durch Behandlung im Deutschen Unterricht so sehr viel besser fahren werden, muß dahingestellt bleiben. Wie dem auch sein mag — widerspruchsvoll ist es jedenfalls, wenn man sie aus der Schule verdrängt und dafür auf die öffentliche Bühne bringt. Hier werden sie nimmer ihr innerstes Wesen offenbaren, dort, unter verständnisvoller gleichsam nachdichtender Interpretation wiederauflebend, vermögen sie befruchtend zu wirken und Begeisterung erweckend für das Ideale in alle Ewigkeit, solange sich noch ein Menschenherz am Edlen und Hehren zu erfreuen vermag. Die Bühne aber gehört den Lebenden.[1])

---

wo ich in Dresden die Kreuzschule besuchte; fesselten mich vor allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch grade auch das Studium der griechischen Sprache, zu welchem ich mit fast disziplinwidrigem, möglichstem Umgehen des Lateinischen mich hingezogen fühlte. Inwieweit ich hierhin regelmäßig verfuhr, kann ich nicht beurteilen, doch darf ich mich auf die durch meinen feurigen Drang mir erworbene besondere Zuneigung meines Lieblingslehrers Dr. Sillig berufen, welcher mit Bestimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies. Wie es nun meinen späteren Lehrern an der Nikolai- und Thomasschule in Leipzig möglich war, diese Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, dies ist mir zwar erinnerlich, auch wohl aus dem Gebaren jener Herren erklärlich; dennoch mußte ich mit der Zeit in Zweifel darüber geraten, ob jene Anlagen und Neigungen wirklich tiefer begründet sein konnten, da sie sogar bald in ihr volles Gegenteil bei mir auszuarten schienen. Nur im weitern Gange meiner Entwicklung kam an dem steten Wiederaufkeimen wenigstens jener Neigungen es mir zum Bewußtsein, daß unter einer tödlich falschen Zucht wirklich etwas unterdrückt sei."

1) Während ich diese Zeilen schreibe, fällt mir ein geistvolles Buch in die Hände *Marsop*, Studienblätter eines Musikers, Verlag von Schuster und Löffler 1904, das in dem betr. Teile zu dem gleichen Resultat kommt, wenn auch unter Beschränkung auf die Orestie.

> **Hier sitze ich,**
> **forme Menschen,**
> **ein Geschlecht**
> **das mir gleich sei.**
> **GOETHE, Prometheus.**

So bleibt nur eine Möglichkeit, jene Schätze ferner Vergangenheit uns wieder nahezubringen. GOETHE hat sie gezeigt. Aber seine Iphigenie ist im Grunde doch ein ganz modernes Werk, so klassisch auch ihre Haltung ist. Wer aber die griechische Tragödie in ihrer Eigenart wiedererwecken wollte, müßte ein Dichter sein, der sich zugleich wie R. WAGNER „im Besitz des erlösenden Ausdrucksmittels seelischer Erregungen, der Musik" befindet. Die Forderung, die MARSOP bezügl. der Orestie gestellt hat, der Komponist müßte sein eigner Poet sein, seinen eignen szenischen Bau errichten, seine eigne Metrik finden, gilt für die griechische Tragödie überhaupt: Umwertung der antiken Werte in moderne. Gemüht hat man sich darum seit dem Cinquecento unablässig. Auch GLUCKS tragische Muse schaut nach dem Altertum, nur war er zu sehr praktischer Musiker und nicht genügend gebildet, um sich einen klaren Begriff von dem Gesamtkunstwerk der Alten zu machen. Für *seine Zeit* aber bedeuten seine Alkeste und die beiden Iphigenien, vornehmlich die taurische etwa das, was unter gewandelten Verhältnissen die goethesche für *alle Zeiten* bedeutet, die Verwertung des antiken Stoffes im Geiste des 18. Jahrhunderts. An dieser Stelle ist auch der Ödipus von J. DRYDEN und NAT. LEE mit der Musik von HENRY PURCELL, dem bedeutendsten englischen Komponisten des 17. Jahrhunderts, zu erwähnen. Dichtung und Musik sind beide in hohem Maße interessant, erstere als Dokument für den Zeitgeschmack und als Werk zweier bedeutender nachshakesperescher Dramatiker, letztere wegen ihrer noch heut wirksamen Eindrucksfähigkeit trotz der Einfachheit der verwendeten Mittel. Was die Dichtung anbetrifft, so ist sie durch Hineinbeziehung einer zweiten willkürlich erfundenen Handlung wesentlich erweitert. Diese kommt dadurch zustande, daß der aus einem Kriege mit Argos heimkehrende Ödipus den argivischen König Adrastos als Kriegsgefangenen mitbringt, der in schnellem, ganz kurz motiviertem Umschlag des Ödipus Freund, durch seine Liebe zu dessen Stieftochter Eurydike der Nebenbuhler

ihres Oheims Kreon wird. Kreon seinerseits haßt Ödipus als Usurpator und trachtet ihn zu stürzen. Hieraus ergibt sich eine Fülle äußerer Handlungen, die übrigens geschickt genug miteinander verwebt sind. Im Mittelpunkt des Dramas steht wie bei Sophokles der noch ungesühnte Mord des Laios, auch hier bringt der Spruch des delphischen Gottes die Handlung in Fluß, die sich bis auf den Ausgang — wenigstens was Ödipus anlangt — wie bei Sophokles abspielt: die Pest in Theben, das Suchen nach dem Mörder, die schrittweise Entdeckung, die falsch gedeuteten Orakelsprüche. Durch verfehlte Mutmaßungen werden der Reihe nach die Personen der Nebenhandlung verdächtigt, auch Eurydike als das „älteste Kind" des Laios, woraus sich neue dramatische Verwickelungen ergeben. Einzelne Szenen sind direkt Shakespeare nachgebildet; die unterirdische Stimme, die „Ödipus" ruft, die Geistererscheinungen, u. a. Laios auf seinem Wagen, der traumwandelnde Wahnsinn der Jokaste, die mit Licht und Dolch in den Händen auftritt, erinnern an Hamlet und Macbeth. Der Schluß weicht völlig vom Original ab; mag auch das griechische Drama durch all die Zutaten verballhornisiert erscheinen, die psychologische Motivierung für den Selbstmord des Ödipus ist jedenfalls fein genug. Durch Kreon der Herrschaft beraubt, durch eigne Hand geblendet, der Elendeste aller, tötet er sich selbst, da sein Unglück ihm noch nicht Sühne genug für seine Schande erscheint: kann sein Auge sie auch nicht mehr sehen, sein Ohr wird sie immerdar vernehmen, und in dem Gedanken an seine Kinder, die ihn Vater und Bruder nennen können, stürzt er sich von dem Turm hinab, in den ihn sein Anhang gebracht hat, um ihn vor den von Kreon ausgesandten Mördern zu retten. Daß auch alle andern Personen umkommen, ist selbstverständlich: Iokaste tötet sich und ihre Kinder, Adrast und Kreon fallen im Zweikampf, nachdem letzterer auch Eurydike ermordet hat. Bühnenwirksam muß übrigens diese blutrünstige Tragödie genug gewesen sein, zumal auch die tragische Ironie aufs schärfste unterstrichen wird — die Ehe zwischen Kreon und Eurydike erscheint Ödipus als Blutschande, und der Fluch, mit dem Ödipus am Altare den unbekannten Mörder des Laios belegt, gewinnt dadurch eine geradezu elementare Bedeutung für die Handlung, daß Iokaste, in dem Glauben Ödipus bete, seinem Gebet Erfüllung wünscht: „Möge sie fallen auf dich, auf mich, auf alle!"

Wie seltsam mutet uns, die wir mit ganz anders geklärten ästhetischen Anschauungen dem griechischen Drama gegenüberstehen, diese Umdichtung an. Als Drama für sich betrachtet, alle Hochachtung davor, als Neudichtung des Oedipus tyrannos ist es eine Verirrung, die sich nur aus der totalen Verkennung des griechischen

Kunstwerks erklärt. „Heil euch, WINCKELMNN und LESSING, die ihr noch über Jahrhunderte der eignen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blicke der französisch zivilisierten Menschheit erschlosset! Heil dir GOETHE, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest!“[1])

Der Chor ist beseitigt bis auf die Szene, in der Teiresias den Geist des Laios beschwört. PURCELL hat dazu eine Musik geschrieben, die den dramatischen Musiker verrät. Obwohl sie im Verhältnis zu den Stichworten: „Stimmt eure Saiten, und laßt Klänge hören, wie sie seit Orpheus Zeiten die Hölle nicht mehr vernahm“, bei ihren kindlich einfachen Mitteln: dreistimmiger Chor, zwei Violinen, ein bezifferter Baß (und obligates Clavicembalo) — auf den ersten Blick gar zu naiv erscheinen könnte, entspricht sie doch nicht übel der düsteren Szene. Namentlich ist im ersten Chorliede die Deklamation sehr ausdrucksvoll.[2]) Die Tonart ist C-moll; es sind im ganzen drei selbständige Sätze, mit geteilten Stimmen oder dreistimmig.

So unendlich weit ab von dem Ziele der eben besprochene Versuch des 17. Jahrhunderts steht, so nahe kommt ihm ein in jüngster Vergangenheit geschaffenes Werk, FELIX WEINGARTNERS „Orestes, eine Trilogie nach der Oresteia des AESCHYLOS“, das in der Hauptsache wohl alle Forderungen erfüllt, die als wesentlichste Bedingungen für die Wiedergewinnung des griechischen Dramas für die Bühne bezeichnet wurden. WEINGARTNER ist sein eigner Dichter und Dramaturg, aber er ist in erster Linie Musiker; für die Beurteilung seines Werkes ist das zu berücksichtigen. Dramaturgische Routine und künstlerischen Takt hat er ohne Zweifel bei seiner Umdichtung in hohem Maße bewiesen. Daß es ohne starke Veränderungen des Originals nicht abgehen konnte, liegt auf der Hand. Fallen mußte alles das, was für die eigentliche Handlung bedeutungslos ist und was etwa spezifisch athenisch-politisch — heut also nicht ohne weiteres verständlich ist. Dadurch erreicht er eine straffere Konzentration der dramatischen Handlung und schärfere Hervorhebung des rein menschlichen Problems der Trilogie. Der Kausalnexus, die Blutschuld und ihre Sühne, wird dadurch weit mehr in den Vordergrund gerückt, als der alte Dichter es getan hat, bei dem schließlich Orestes zum corpus delicti wird, während die Schuldfrage zwischen Athene

---

1) R. WAGNER S. 30. Deutsche Kunst u. deutsche Politik. Werke VIII, S. 36.

2) Die Partitur ist als Anhang dieser Arbeit beigefügt; die Bezifferung fehlt größtenteils; wo sie vorhanden ist, rührt sie wahrscheinlich nicht von PURCELL her.

und Apollon entschieden wird. Orestes bleibt bis zuletzt freihandelnde Person: hat er sich auf Grund vererbter Anschauungen schuldig gemacht, so entsühnt er sich auch durch freie Tat, durch das Gelöbnis, die grausamen Sitten barbarischer Vorzeit ausrotten zu wollen:

Schwankend Recht entscheide ein Gericht wie heut.

Durch diese Lösung des Konflikts im modernen Geiste wird eine Reihe tiefgreifendster Veränderungen bedingt, die man dem Dichter von seinem Standpunkt aus wird zugestehen können, ohne ihn deshalb der Willkür zu zeihen. Es handelt sich dabei nicht nur um die Weglassung alles episch Breiten oder tendenziös Gefärbten, sondern auch um die Einführung neuer Szenen, die die Handlung stärker beleben oder den Konflikt deutlicher herausarbeiten. Am wenigsten wird, soweit neue Szenen in Frage kommen, der Agamemnon betroffen. Hinzugefügt hat Weingartner nur eine kurze Szene zwischen Aigisthos und Klytämnestra nach der Meldung des Feuerzeichens, welches die Rückkehr des Agamemnon ankündigt. Durch hastig geflüsterte Worte wird uns angedeutet, daß Unheimliches im Werke ist. Im übrigen vollzieht sich die Handlung wie bei Aischylos. Um auch die äußere Form der griechischen Tragödie zu wahren, hat Weingartner den Chor beibehalten, aber so sehr beschränkt wie nur möglich. Im zweiten Teile der Handlung, den Choephoren, sind die Veränderungen schon viel einschneidender, Schlag auf Schlag rollt sich die Handlung in immer mehr sich beschleunigendem Tempo ab. Das Motiv des Traums der Klytämnestra ist beibehalten, aber in eine Macbethszene umgesetzt, um uns kurz vor der hereinbrechenden Katastrophe die Schuld des verbrecherischen Weibes so recht zu Gemüte zu führen. Die Tötung Ägisths erfolgt auf offener Bühne, dann erst ereilt Klytämnestra die Rache, während der Chor das Lied „Moira, heiliges Schicksal, waltet im Hause des Unheils“ anstimmt. An seine letzten Worte „Unselig Weib, unseligster der Söhne“, die der aus dem Palast nach vollbrachter Tat heraustretende Orestes aufgefangen hat, knüpft sich die Peripetie in seiner Seele.

Die Erinnyen, der dritte Teil, bieten eine völlig freie Umdichtung. Die ersten Szenen decken sich so ziemlich mit dem Original, nur ist die Person des Apollo überhaupt ausgemerzt. Dann aber scheiden sich die Wege des neuzeitlichen Dramatikers von dem antiken völlig. Die Verwandlung führt uns in den Hades, wo Orestes Agamemnons Schatten beschwört: umsonst, auch er weiß keine Hilfe. Da beschließt Orest durch freiwilligen Tod seine Schuld zu sühnen, um „auszuroden vom Ahn vererbte Schuld“. Als er sein Schwert zieht, gebietet ihm der sanfte Ruf einer weiblichen Stimme Einhalt. Kassan-

dra, die einst versprach, ihm noch als Schatten schützend zur Seite zu stehen, erscheint ihm in verklärter Gestalt, ihm einen in den seligen Gefilden gebrochenen Ölzweig reichend, und weist ihn nach Athen. Hier entfernt sich Weingartner durch die Hineinziehung eines christlich-romantischen Motivs am weitesten von der Antike. Die Szene ist eigentlich der Angelpunkt des ganzen Werkes. In den Worten Kassandras

> In gutem Wahn, daß Blut abwasche blut'ge Schuld,
> Vererbtem Brauch, nicht argem Wunsch
> Lustgier'gen Herzens folgend hobst du die Hand zum Mord,

liegt die eigentliche Motivierung der Tat des Orestes, wie die folgenden den Weg zur Lösung des Konflikts geben:

> Was hier du sahst — halt fest im Sinn,
> Warum ich nahte — wahr' im Herzen.
> Den Grund der Schuld, die deine Hand,
> Doch nie dein Herz befleckt,
> Such wie des Unkrauts Wurzel
> Der Erde zu entreißen.
> Im Heil, das so du wirkst,
> Wirst selbst du Sühne finden
> Für das, was du gefehlt.

Dementsprechend mußte auch die Gerichtsszene auf der Akropolis ihre angedeutete Abänderung erfahren. Das Motiv des heiligen Ölzweigs wird noch weiter in verständnisvoller Weise benutzt: als Zeichen des neuen Bundes pflanzt Athene ihn in die Erde; alsbald entsprießt ihm ein Ölbaum, der der Göttin und den Erinnyen heilig als
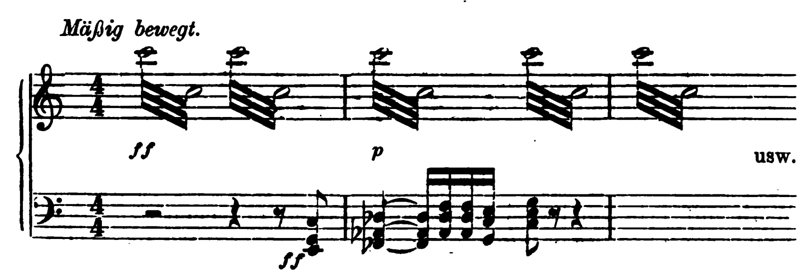
> Friedlicher Arbeit Quelle,
> Erneuten Wohlstands Hüter

fortan das Symbol der Athenestadt darstellt. Mit der Weisung Athenes, Orestes solle seine Schwerter Iphigenie aus dem Skythenlande holen, schließt unter den Feierklängen des Festgrußes des Volks das Stück.

Mag man sich vom Standpunkte des Philologen zu dieser Umdichtung stellen, wie man wolle, unbedingt wird manzugeben müssen, daß Weingartner mit bühnenkundiger Hand aus dem alten Gedicht scharf umrissen alles das herausgehoben hat, was wirklich dramatisch ist und auch noch heut allgemein interessieren zu vermag. Was man dagegen geltend machen könnte, wäre höchstens die Wahl des Stoffes an sich, der trotz aller Überbrückungen Weingartners

immerhin noch manches unseren Vorstellungen Fremdes enthält. Daß er aber gerade diesen Stoff gewählt hat, ehrt ihn als einen nach dem Höchsten strebenden Künstler, und daß er es durfte, dafür zeugt die Musik, die er aus ihm heraus geschaffen hat.

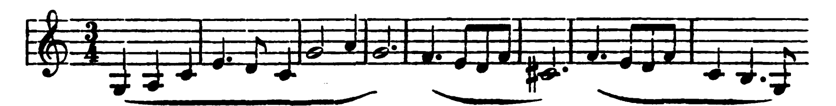
In seiner Einleitung zu den Choephoren bezeichnet v. WILAMOWITZ den Chor der attischen Tragödie als „nicht nur mithandelnde Person, sondern auch das Sprachrohr für die Empfindungen und Gedanken, von denen der Dichter die Handlung getragen wissen will". Seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama ist bei uns auf das Orchester übergegangen. Die Musik, die im Laufe der Zeit die Fähigkeit gewonnen hat, Ahnungen und Erinnerungen zu wecken, Stimmungen zu schaffen, Situationen zu charakterisieren, liefert zur Dichtung den erschöpfendsten Kommentar und läßt uns die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten kennen. Wo sich der attische Dichter mit unzulänglichen Mitteln bemühen muß Stimmung zu erwecken, wie im Anfang des Agamemnon, dem modernen Meister gelingt es mühelos unter Anwendung aller melodischen, harmonischen und orchestralen Ausdrucksmittel der Gegenwart. Und WEINGARTNER macht von ihnen allen ausgiebigsten Gebrauch. Er schafft ganz in WAGNERschem Stile, und wer speziell mit der Musik des Tristan vertraut ist, der wird sogar mancherlei direkte Anklänge daran heraushören. Der thematische Gehalt des Werkes ist überaus reich und interessant, die feinsinnige und echt künstlerische Verwendung der Leitmotive erweitert und vertieft die innere Handlung wesentlich. Was der Dichter nicht sagen kann, der Musiker läßt es uns vernehmen. Gleich die kurze musikalische Vorbereitung zum Agamemnon mit dem Tremolo der Violinen auf c‴ erweckt Spannung; dies Motiv steht in engster Beziehung zu dem Befehl Klytämnestras bezüglich des Feuerzeichens:



in das sich ein anderes unheilverkündend eingliedert, das des Verrats:



Das aufflammende Feuersignal wird (wieder unter dem Tremolo der Violinen) durch eine sanft ansteigende Melodie begleitet, die ich schlechthin Motiv des Lichts nennen will, sie kehrt wieder als endlich der Tag anbricht, und in den Erinyen bei dem Wort des Orestes „Vor mir seh ich Athen im Glanz des heiligen *Morgens*",
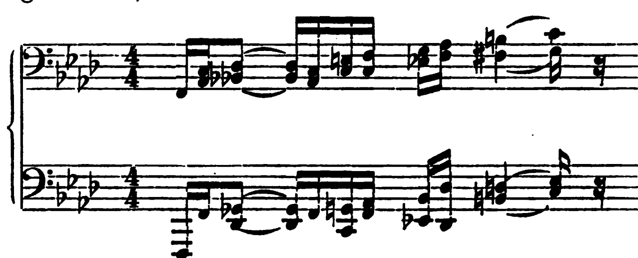


An dies Motiv schließt sich hier (in den Erinyen) in hochpoetischer Weise ein anderes, der Gruß des Volkes an Zeus (im Agamemnon S. 24).

Zeus, Zeus! Allschauender Wächter der Welt,

entnommen. Lichter Tag ist es geworden über den hellenischen Landen, über die Zeus waltet — tagen soll unter den Augen der Gottheit jetzt auch das Schicksal des Orestes, der eben vertrauensvoll an den Altar der Athene tritt — ein prachtvoller Kontrast zu der voraufgehenden düsteren Hadesszene.
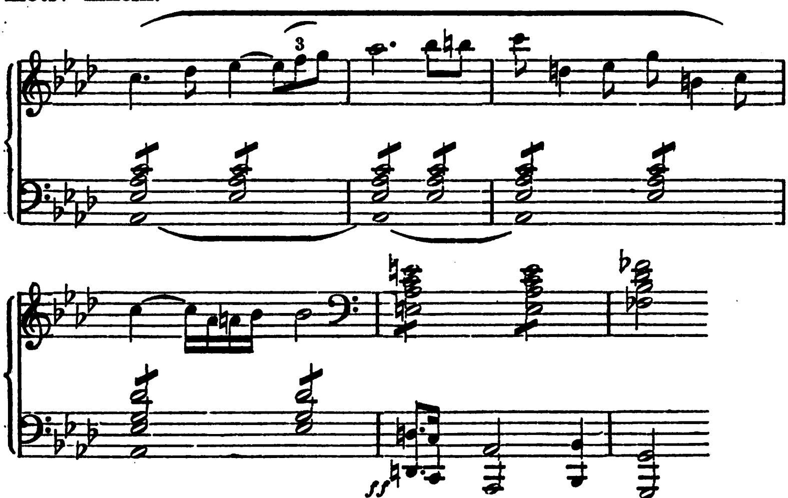
Kehren wir zum Agamemnon zurück. Aus den kurzen Andeutungen des Wächters vernehmen wir am Schluß der ersten Szene, daß sich Schlimmes während der Abwesenheit des Königs daheim zugetragen habe. Dabei ertönt zum ersten Male und ganz vereinzelt ein düsteres Motiv, welches für die folgende Szene, in der Klytämnestra dem Aigisthos die letzten Anweisungen gibt, die orchestrale Grundlage bildet[1]):



es ertönt mit einiger Veränderung wieder, als später das verräterische Weib mit erheuchelter Freude dem Gatten entgegentritt, hier in Verbindung mit einem anderen, welches in seiner graziösen Haltung gewissermaßen das reflektiert, was Klytämnestra einst *war*, ein anmutiges Weib. Wir hören es übrigens schon bei dem Opfergang
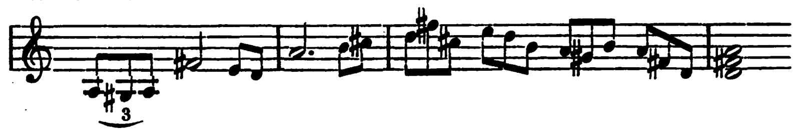
1) Es wird später im Totenopfer weiter zur Charakterisierung des heimtückischen Aigisthos verwendet. Kl. A., S. 44. S. 49 ff.

der Klytämnestra; aber ihr Dankopfer für die Meldung der Heimkehr Agamemnons ist Lüge, und darum tönt auch hier das Verratsmotiv hinein.
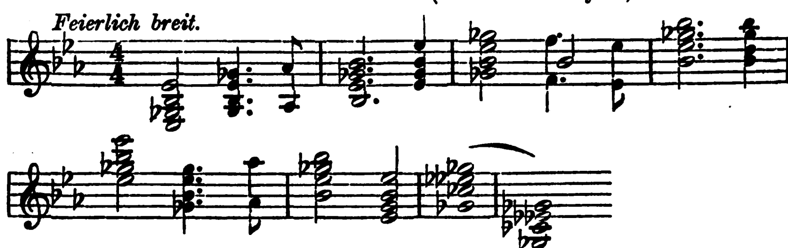


Es ertönt ferner noch einmal unverzerrt im Totenopfer, da, wo Klytämnestra den Sohn anfleht, die Mutter zu schonen.

Verwandt mit ihm erscheint das prachtvolle Orestesmotiv — die Beziehung ist sonnenklar — was etwa Gutes einst in Klytämnestras Wesen war, ihr Sohn hats geerbt und zu edler Männlichkeit entwickelt.
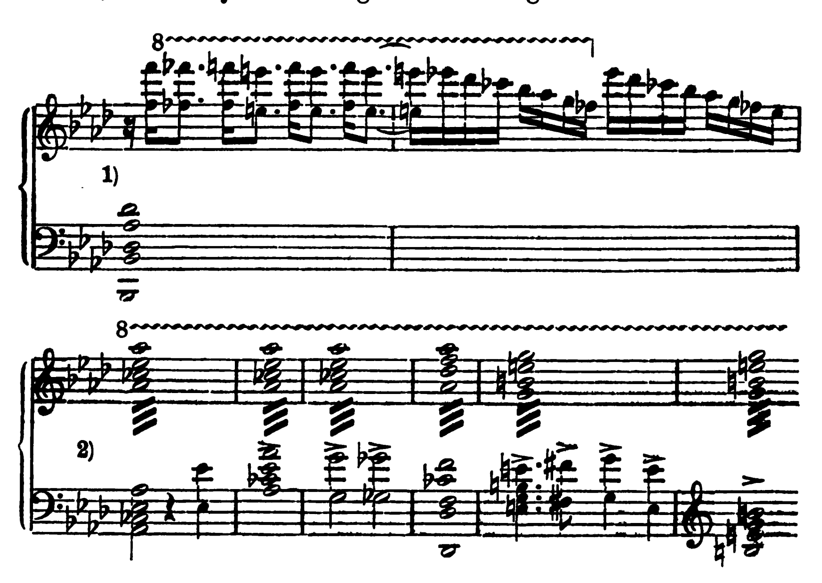


Starr und ehern wie das Unabwendbare steht im Mittelpunkt des ganzen Werkes das Schicksalsmotiv, zum ersten Male auftauchend bei der Weissagung Kassandras (unmittelbar vor ihrer Ermordung), dann erscheinend bei dem Tode des Aigisthos, der Klytämnestra, hier verbunden mit dem Fluche, und der aus der Hadesszene zur Gerichtsszene überleitenden Musik (in den Erinyen).



Überaus charakteristisch ist die Musik zu der Hadesszene, die mit ihren gleichmäßig ruhig bewegten Triolen (Fis-moll), mit der dunklen Färbung der Instrumentation so recht der Stimmungsausdruck einer wesenlosen Welt ist, in deren fahlem, nebelhaften Licht die Seelen der Abgeschiedenen Phantomen gleich daherwallen und -schweben. Da, an der düstersten Stelle der Instrumentation, leuchtet es auf einmal im Orchester förmlich auf, strahlend-weiche Harfengänge ertönen, ein Klang aus den seligen Gefilden, die Lichterscheinung der Orest zum Heil gesandten Kassandra begleitend, worauf fernab donnernd in der Tiefe der Bässe das Fluchmotiv allmählich vergrollt. In ihrer dichterischen Konzeption erinnert die Szene an die vierte Szene des zweiten Aktes der Walküre, nur in umgekehrter Bedeutung, in ihrer musikalischen Ausgestaltung dagegen ist sie durchaus selbständig. Friedevolle Schönheit atmend strömt in breitem Flusse eine Melodie daher, die zu den schönsten der rein lyrischen Partien des ganzen Werkes zählt.

Noch zwei Motive von besonders einschneidender Bedeutung für das Ganze seien erwähnt, das der Erinyen und das des Fluches. Ersteres tritt schon auf in der Vision Kassandras vor der Ermordung des Agamemnon, dann erscheint es wieder im Totenopfer bei dem Gericht über Klytämnestra und nach demselben, als in Orests Seele der Umschwung eintritt. Im dritten Teile nimmt es selbstverständlich einen breiten Raum ein. Das andere, der Fluch Klytämnestras, steht zu jenem in engster Beziehung.



Außer diesen hauptsächlichsten Leitmotiven ließen sich noch zahlreiche andere mehr vereinzelt auftretende anführen, die für die dramatische Kraft des Komponisten Zeugnis ablegen, so der Ausdruck des Jubels bei der Rückkehr Agamemnons, in den sich vordeutend immer wieder die beiden Unheilsmotive mischen, die pathetisch schöne Phrase in dem Apollohymnus der Priesterin, die gehalten-würdige Begleitmusik bei der Versammlung des Areopag, das geharnischte, strahlende Athenemotiv u. a. Auch die drei Vorspiele, die die drei Teile des Werkes einleiten, vorausschauend oder rückdeutend, sind prachtvoll und von poetischer Stimmung getragen. Mit welch edlem Pathos WEINGARTNER zu deklamieren weiß, bezeugt u. a. besonders das wundervolle Gebet der Priesterin am Anfang der Erinnyen (Gaia, ewige Mutter usw.).

Werfen wir von diesem Werke aus einen Blick rückwärts auf die früheren Versuche, dem griechischen Drama eine Musik anzuschweißen, so sehen wir dort, bis auf wenige Ausnahmen, mühevolles, oft kümmerlichcs Ringen teilweise nur formaler Talente nach einem unerreichbaren Ideal, hier dagegen unter besonnenem Verzicht auf Unmögliches eine im Geiste unserer Zeit frei nachschaffende, aus dem vollen schöpfende Kunst. Von dem griechischen Drama mit Musik ist WEINGARTNERS Musikdrama ebensoweit entfernt, wie GOETHES Iphigenie von der des EURIPIDES. Nur unter diesem Gesichtspunkte darf es betrachtet werden, wenn ihm nicht unrecht geschehen soll.

Und wenn etwa der Geist des ehrwürdigen attischen Dichterheros von seinem Sitze in den Gefilden der Seligen einen Blick in die Künstlerwerkstatt des deutschen Meisters geworfen, seine edlen, ernsten Züge werden nicht finsterer geworden sein, als er sehen mochte, wie jener mit seinem Erbe verfuhr; — wohl mag er ihn beifällig nickend gesegnet haben: Glück zu, du junger Schaffender einer andern Zeit! Was dir auch die Überlieferung gelten möge, die mir einst heilig war — mühst du dich doch im gleichen Ringen, wie vor Jahrtausenden ich:

im Dienste höchster Kunst!

Chronologische Übersichtstafel.

Aischylos.

Meyerbeer, Die Eumeniden.
J. Massenet, Les Erinnys, franz. v. Leconte de Lisle, Paris 1873.
W. Parrat, Agamemnon, Oxford 1880.
Erbprinz Bernhard v. Sachsen-Meiningen, Die Perser, deutsch v. Köchly, Weimar 1882.
V. Stanford, Die Eumeniden (griech.), Cambridge 1885.
H. Parry, Agamemnon (griech.), Cambridge 1900.
F. Weingartner, Orestes, eine Trilogie nach der Oresteia, Leipzig 1902.
M. Schillings, Musik zur Orestestrilogie, München 1902.

Sophokles.
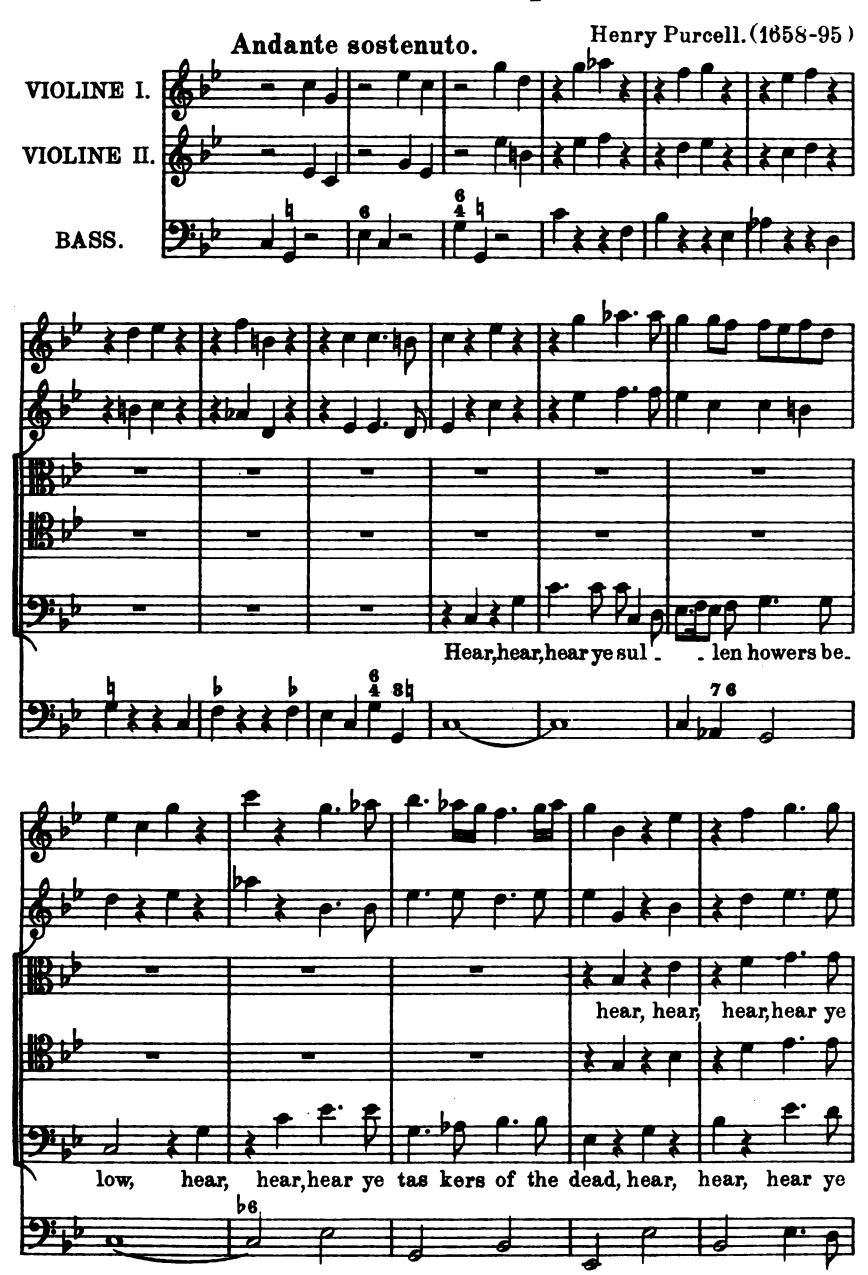
A. Gabrieli, Edippo tiranno (ital.), Vicenza 1585.
(E. Purcell, Music in Oedipus, London 1692.)
E. Méhul, Oedipus rex, ca. 1800, nicht aufgeführt.
F. Mendelssohn-Bartholdy, Antigone (Donner), Potsdam 1841.
F. Commer, Electra (Fritze), Berlin 1842.
F. Mendelssohn-B....-Oedipus auf Kolonos (Donner), Potsdam 1845.
F. Commer, Philoktet (Fritze), Berlin?
F. Lachner, König Ödipus (Donner), München 1850.
H. Bellermann, Aias (griech.), Berlin 1856.
H. Bellermann, König Ödipus (griech.), Berlin 1858.
E. Membrée, König Ödipus, Paris 1858.
H. Bellermann, Ödipus auf Kolonos (griech.), Berlin 1860.
H. Bellermann, Antigone (griech.), Berlin?
E. Lassen, König Ödipus (Donner), Weimar 1874.
F. Markull, Aias (Donner), Leipzig 1881.
G. Macfarren, Aias (griech.), Cambridge 1882.
V. Stanford, Oedipus tyrannus (griech.), Cambridge 1887.
M. Schillings, Sinfon. Prolog zu König Oedipus, ? 1891.
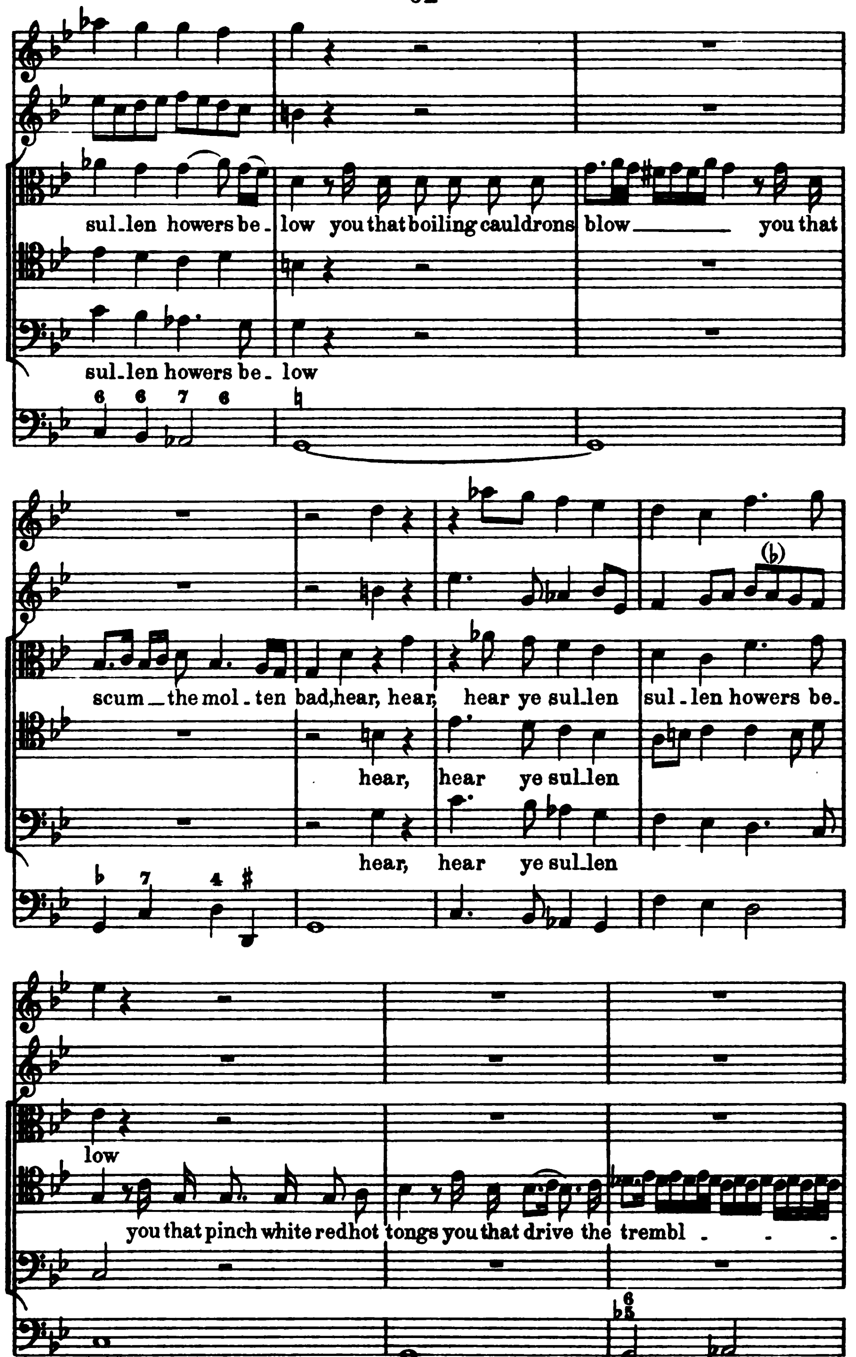
Euripides.
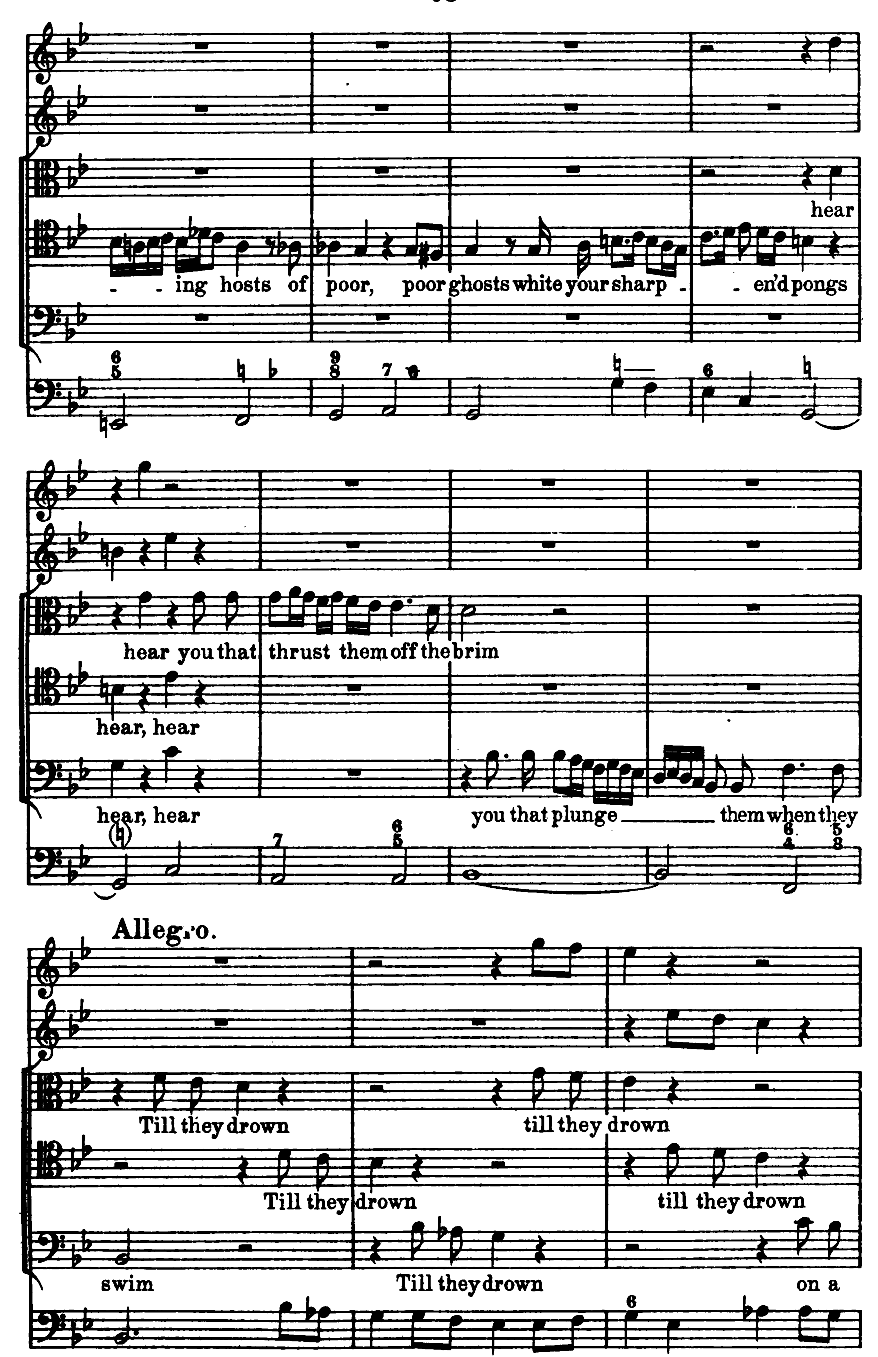
W. Taubert, Medea (Donner), Berlin 1843.
Elwart, Alkestis, franz. v. Hippolyte Lucas, Paris 1847.
Ad. Schulz, Hippolytus (Fritze), Berlin 1851.
R. Gadsby, Alkestis, Oxford 1876.
R. Gadsby, Andromache, Oxford?
H. Selby, Helena in Troas (?), Oxford 1886.
C. Wood, Ion, Cambridge 1890.

Die griechische Tragödiennamen tragenden Konzertgesangwerke von Theodor Gouvy gehören nicht hierher.
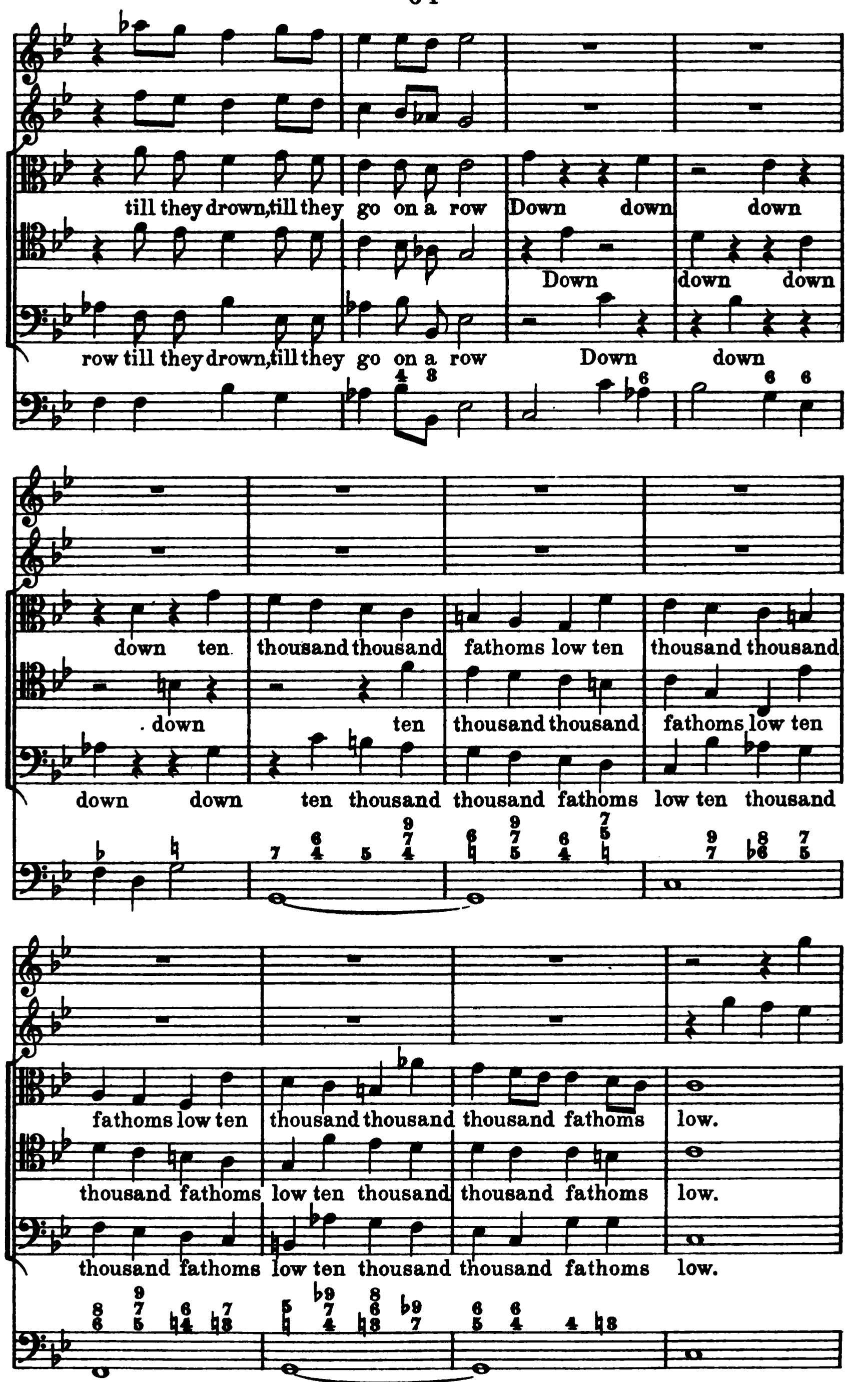
Music in Oedipus.
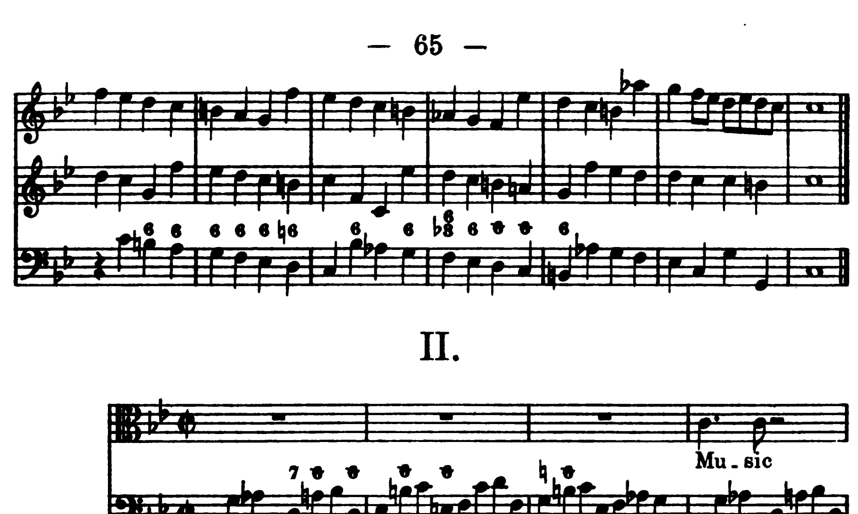



sul_len howers be_
low you that boiling cauldrons
blow you that
sul_len howers be_
low
scum _ the mol _ ten bad, hear, hear,
hear ye sul_len
sul _ len howers be.
hear,
hear ye sul_len
hear,
hear ye sul_len
low
you that pinch white redhot tongs you that drive the trembl



hear
- - ing hosts of poor, poor ghosts white your sharp - - en'd pongs
hear you that thrust them off the brim
hear, hear
hear, hear
you that plunge them when they
Allegro.
Till they drown till they drown
Till they drown till they drown
swim Till they drown on a


till they drown, till they go on a row Down down down
Down down down
row till they drown, till they go on a row Down down
down ten thousand thousand fathoms low ten thousand thousand
down ten thousand thousand fathoms low ten
down down ten thousand thousand fathoms low ten thousand
fathoms low ten thousand thousand thousand fathoms low.
thousand fathoms low ten thousand thousand fathoms low.
thousand fathoms low ten thousand thousand fathoms low.



II.
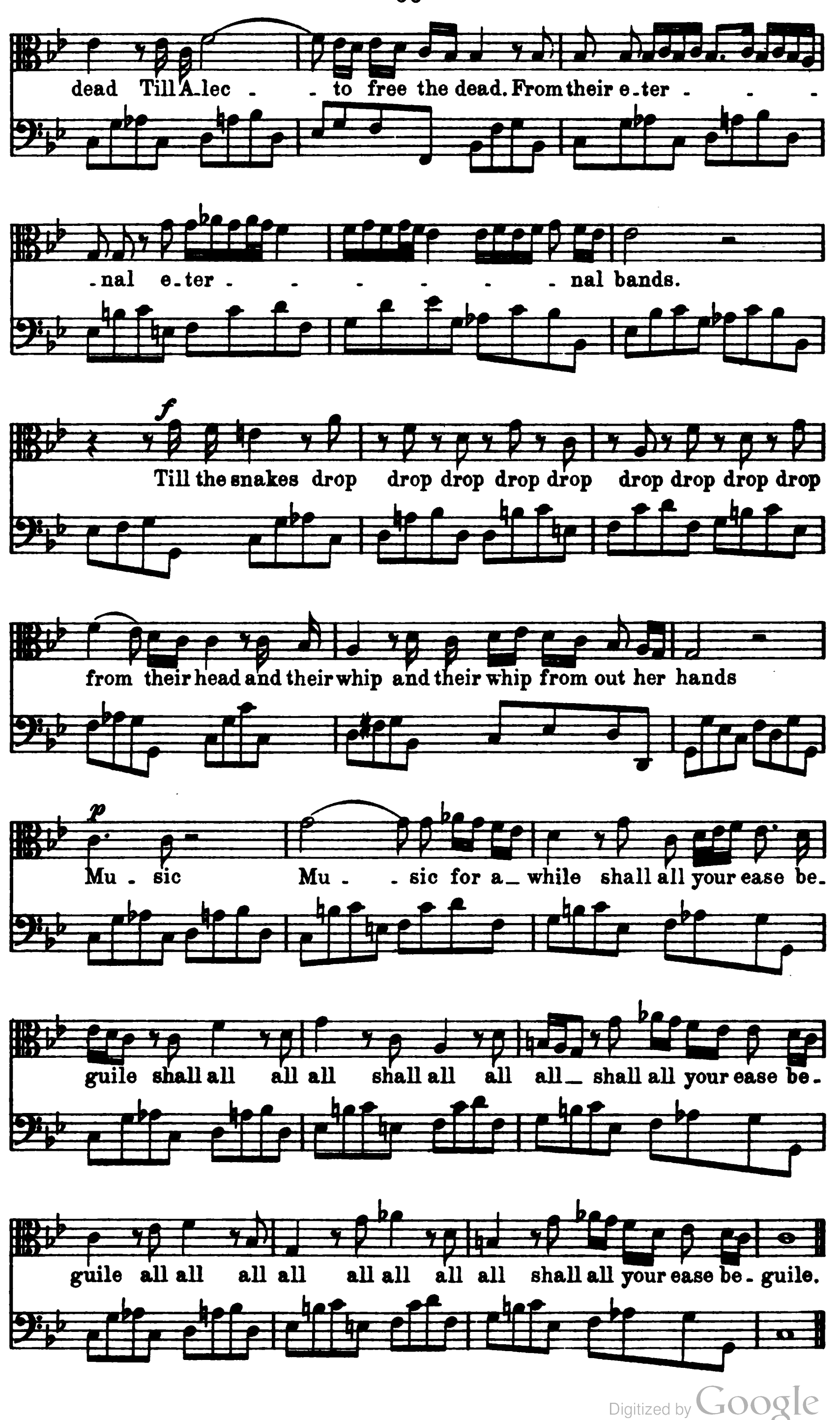
Mu - sic

Mu - - sic for a_while shall all your cares be - guile shall all all

all shall all all all_ shall all your cares be - guile won - -

- dring won - - - dring how your pains - were eas'd eas'd

eas'd and dis - doi - ning to be pleas'd Till A - lec - to free_ the


dead Till A_lec - - to free the dead. From their e_ter - - -
-nal e_ter - - - - - - nal bands.
f
Till the snakes drop drop drop drop drop drop drop drop drop
from their head and their whip and their whip from out her hands
p
Mu - sic Mu - - sic for a_ while shall all your ease be-
guile shall all all all shall all all all_ shall all your ease be-
guile all all all all all all all all shall all your ease be - guile.



III.

Allegretto.

VIOLINE I.

VIOLINE II.

SOLO.
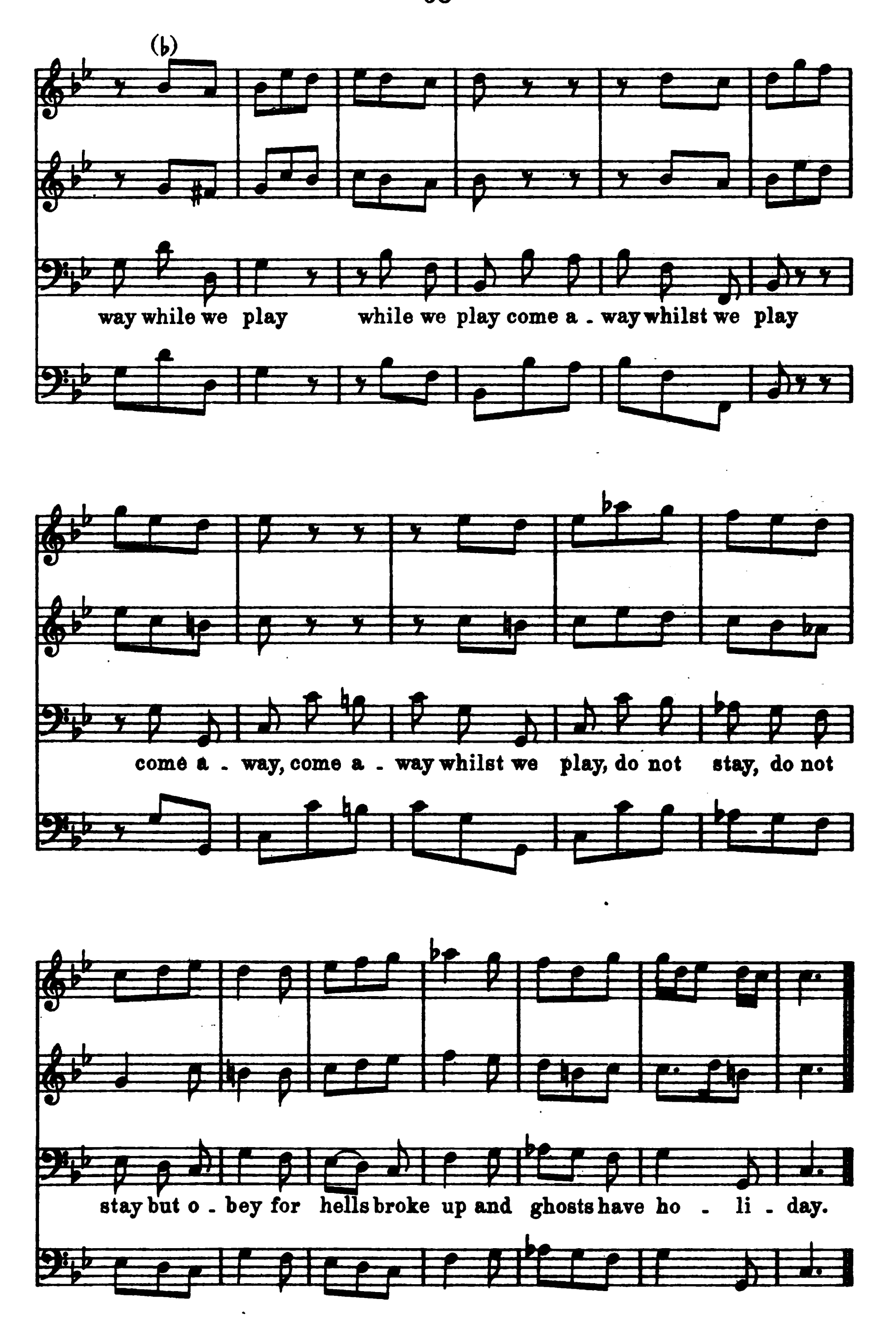
BASS.

mf
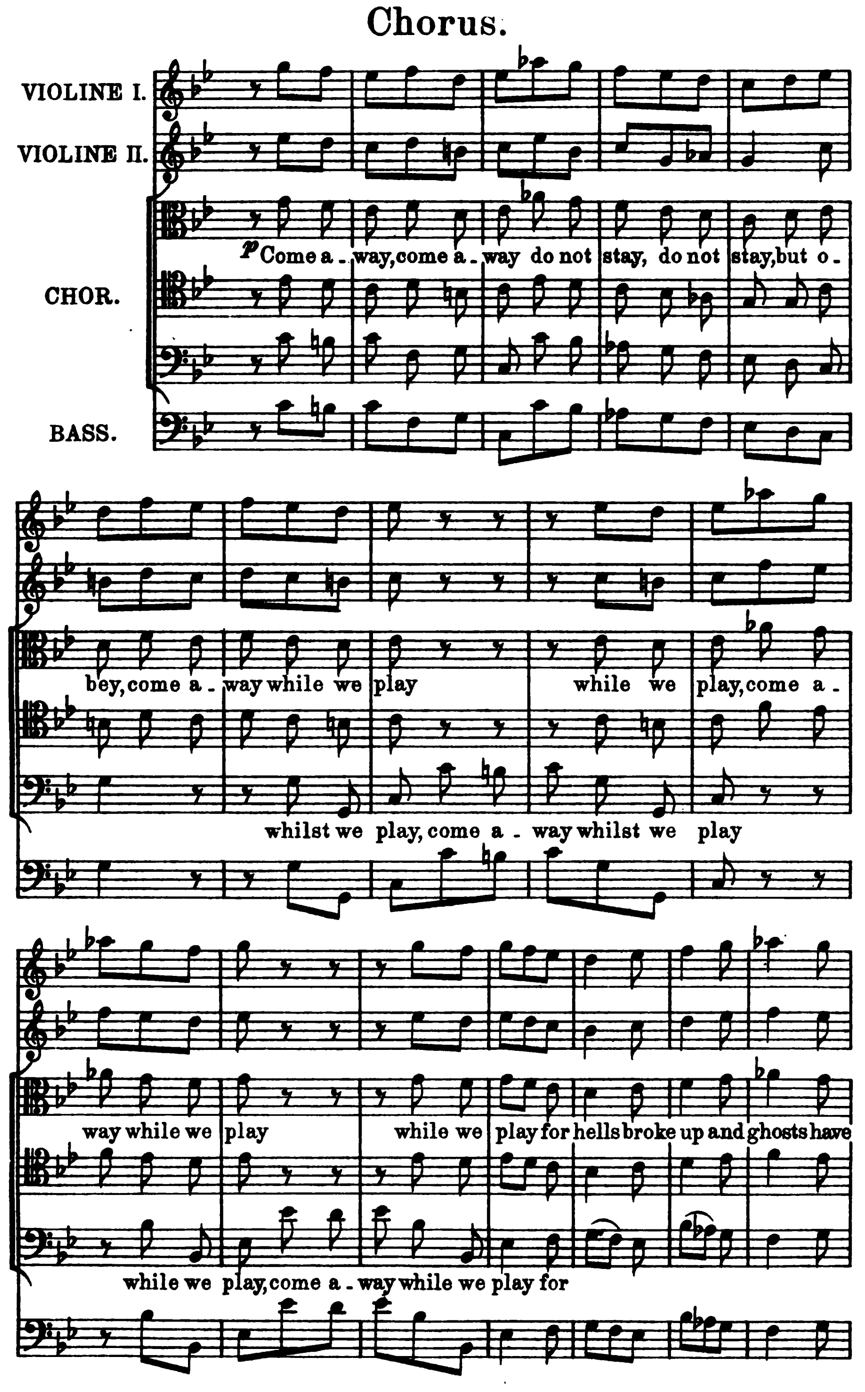
Come a_way, come a_way, do not stay, do not stay, but o_ bey
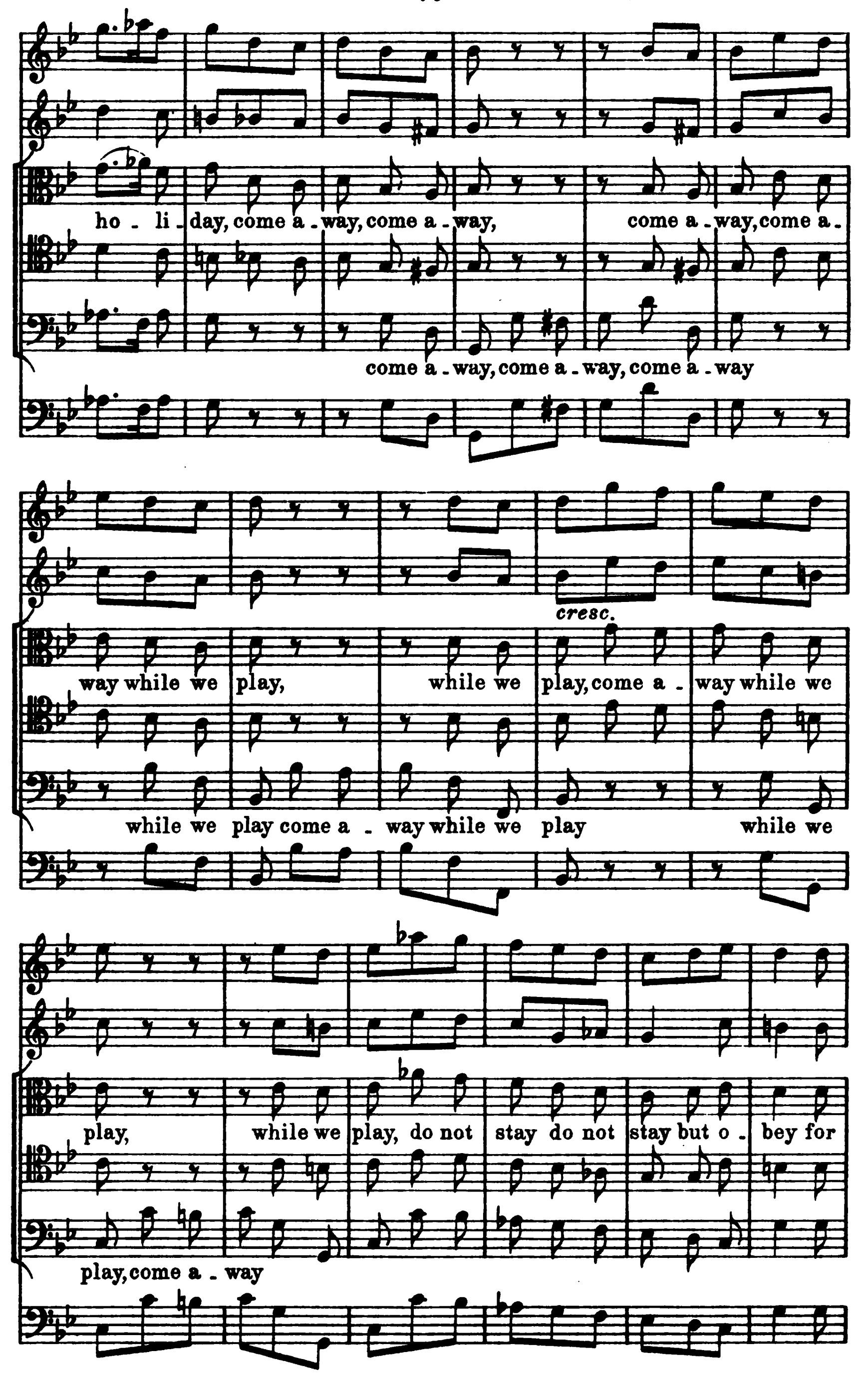
while we play, come a_way whils we play, while we play. Come a_way, whils we

play. For hells broke up, and ghosts have ho_ li day, come a_way, come a_


(♭)
way while we play while we play come a - way whilst we play
come a - way, come a - way whilst we play, do not stay, do not
stay but o - bey for hells broke up and ghosts have ho - li - day.

Chorus.


VIOLINE I.
VIOLINE II.
CHOR.
BASS.
p Come a - way, come a - way do not stay, do not stay, but o - bey, come a - way while we play while we play, come a - way while we play while we play for hells broke up and ghosts have
whilst we play, come a - way whilst we play
while we play, come a - way while we play for


ho - li - day, come a - way, come a - way,
come a - way, come a -
come a - way, come a - way, come a - way
way while we play,
while we
play, come a -
way while we
cresc.
while we play come a - way while we play
while we
play,
while we play, do not stay do not stay but o - bey for
play, come a - way



hells broke up and ghosts have ho - li - day. Lai us
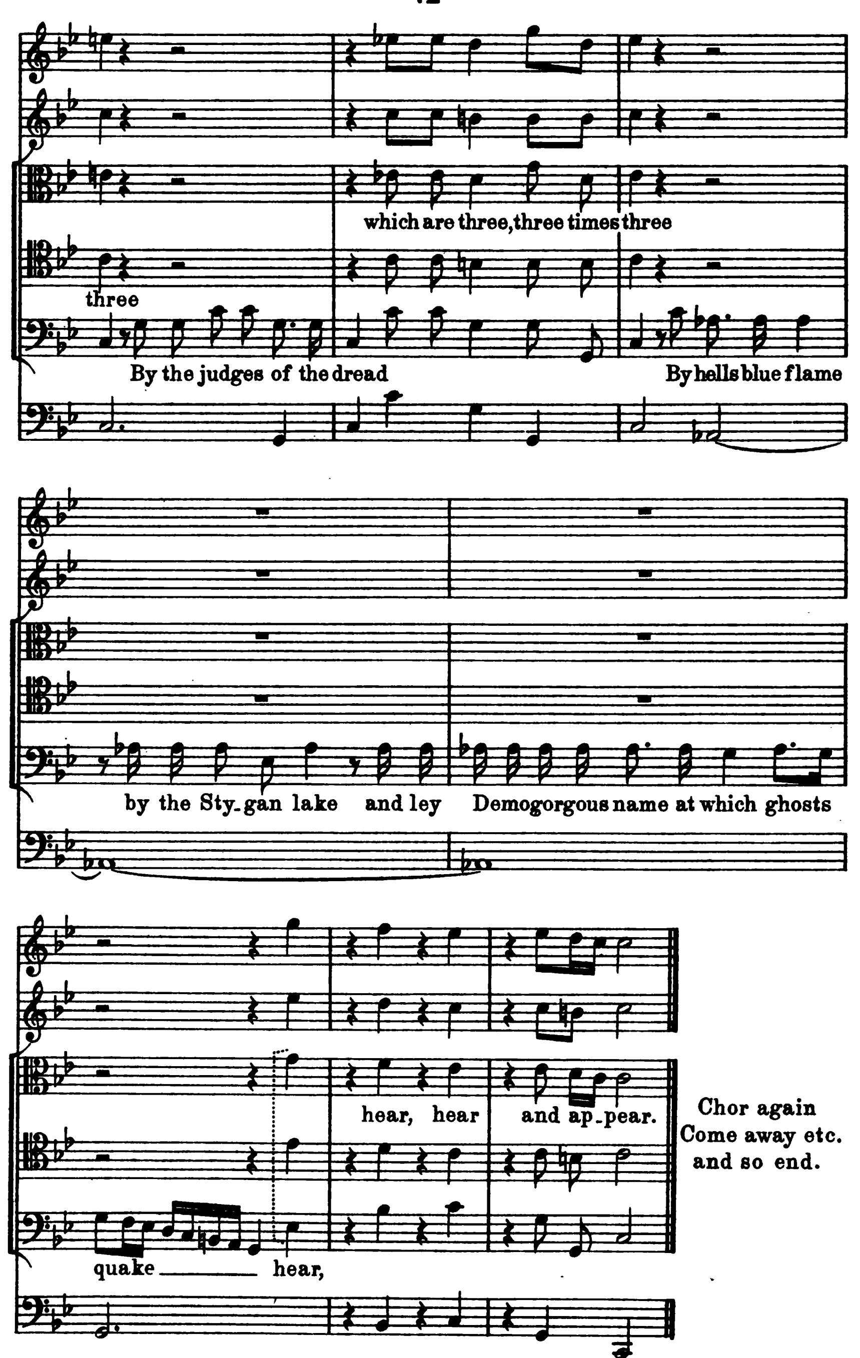
Lai us

Lai us

hear, hear, hear, hear and appear. By the fates that spun the thread which are

three

By the furies fierce ——— and dread which are


which are three, three times three
three
By the judges of the dread
By hells blue flame
by the Sty_gan lake and ley
Demogorgous name at which ghosts
hear, hear
and ap_pear.
quake
hear,
Chor again
Come away etc.
and so end.



